المركز القومى للترجمة



الترجمة الأدبية

رحلة البحث عن الاتساق الفنى

تأليف : چن، دى

ترجمة: محمد فتحى كلفت

مراجعة: خليل كلفت

138

هل من الواقعى أن ننتظر من أدب عظيم بلغة ما أن يعاد عرضه كاملاً غير منقوص فنيًّا بلغة غيرها؟ كتاب الترجمة الأدبية: رحلة البحث عن الاتساق الفنى تخطيط منهجى لمقاربة عملية نحو ذلك الهدف الذى يبدو فى الظاهر مثاليًّا. إنه خلاصة مسيرة مكرسة لدراسة الترجمة الأدبية، أثْرَتها خبرة الترجمة بين عدة لغات، وهو يقدم عرضًا وافيًا للنظرية التى وراء إنجاز الأستاذ چن الشامخ المتمثل فى إنتاجه يوليسيز Ulysses صينية قيِّمة، مع توضيحات بفيض من الأمثلة المضيئة والمرشدة ليس فقط من أعماله هو، بل أيضًا من أعمال كثيرين غيره، منهم بعض المترجمين المشاهير عالميًّا. وهذا ما يجعل الترجمة الأدبية مرجعًا قيمًا لمترجمى الأدب بين كل زوجٍ من اللغات تقريبًا، وليس الصينية والإنجليزية فحسب. وسيكون أيضا موضع اهتمام غير هين عند مدرسى ونقاد أدب القرن العشرين المكتوب بالإنجليزية، وعند دارسى الحداثة، وعند الباحثين فى الأدب المقارن والثقافة المقارنة، وعند معلمى اللغة.

ترجم چن، دى Di ، Jin أعمالاً قَصَصية إنجليزية وأمريكية وروسية إلى الصينية، ومن الصينية إلى الإنجليزية، أهمها يوليسيز Ulysses چيمس چويس James Joyce التى منح عن ترجمتها عدة جوائز. من أعماله عن الترجمة دراسات فى دوريات بابل Babel وترانسليشن ريڤيو Translation Review، وچيمس چويس كوارترلى Joyce Quarterly James، وكتاب عن الترجمة On Translation، ونبات النفَل وعصاتا الأكل Shamrock and Chopsticks، وهو يدرِّس فى جامعات أكسفورد وييل ونوتردام وجامعة ڤرچينيا والمركز القومى للإنسانيات وجامعة واشنطن.

الترجمة الأدبية

رحلة البحث عن الاتساق الفنى

المركز القومى للترجمة
إشراف: جابر عصفور

- العدد: 1389
- الترجمة الأدبية: رحلة البحث عن الاتساق الفنى
- چن، دى
- محمد فتحى كلفت
- خليل كلفت
- الطبعة الأولى 2009

هذه ترجمة كتاب:

Literary Translation
Quest for Artistic Integrity
By Prof JIN, Di

First published by St. Jerome Publishing Ltd
Manchester, United Kingdom

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ ٢٧٣٥٤٥٢٦ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤

EL Gabalaya st. Opera House, El Gezira, Cairo
E-mail: egyptcouncil@yahoo.comTel: 27354524-27354526 Fax: 27354554

الترجمة الأدبية

رحلة البحث عن الاتساق الفنى

تــأليــف: چــــــن، دى

ترجمـــة: محمد فتــحى كلفت

مراجعــة: خــليــل كــلـــفت



2009

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

دى، چن
الترجمة الأدبية: رحلة البحث عن الاتساق الفنى / تأليف: چن دى، ترجمة: محمد فتحى كلفت ، مراجعة: خليل كلفت
ط ١ – القاهرة: المركز القومى للترجمة، ٢٠٠٩
٣٦٤ ص، ٢٤ سم
١ – الترجمة ٢ – التراجم الأدبية
(أ) كلفت، محمد فتحى (مترجم)
(ب) كلفت، خليل (مراجع)
(جـ) العنوان ٤٠٨,٢

رقم الإيداع ٢٠٤٧٩ / ٢٠٠٩

الترقيم الدولى : I.S.B.N – 978 - 977 - 479 - 629 - 4

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

路曼曼其脩遠兮
吾將上下而求索

[My goal so remote and the journey, O so challenging, Yet up and down I'll search and find my way there.]

[غايتى بعيدة جدا والرحلة؛ آه كم تتحدانى، لكننى سأبحث، فى كل اتجاه، عن طريقى إلى هناك، وسأهتدى إليه]*

— أبيات من كو يوان Qu Yuan (屈原 حوالى ٣٤٠-٢٧٨ ق.م.)

(*) الترجمة الإنجليزية لـ چن، دى Jin, Di. وجزيل الشكر للأستاذ كاى تشنج هو Kai Ching Ho الذى أمدنا بالنص الدقيق للأبيات الأصلية مع ترجمات إنجليزية متوفرة للرجوع إليها.

المحتويات

صور توضيحية

تنويه للمترجم

الطبعات العربية من *يوليسيز*

مقابل الاقتباسات الواردة من *يوليسيز* Ulyesses رواية **چيمس چويس** James Joyce أثبتُ المواضع المقابلة فى ترجمتىْ **طه محمود طه** و**صلاح نيازى** (انظر القائمة الببليوجرافية أدناه)، عندما يسوقها المؤلف كأمثلة ليحلل ترجمتها إلى الصينية ولغات أخرى، مع الإحالة إليها باسم المترجم الأخير ورقم الصفحة فى الطبعة.

وقد علّقت على ما تيسر من هذه الترجمات فى ضوء المقاربة نفسها التى يطوّرها المؤلف.

وأثناء المرحلة الكبرى من العمل بهذه الترجمة كانت ترجمة **محمد لطفى جمعة** غير منشورة، وهى ترجمة غير كاملة. ثم تبيّن لى بعد نشرها (*عولس*، المركز القومى للترجمة، المشروع القومى للترجمة، سلسلة ميراث الترجمة، ٢٠٠٧، القاهرة، ط١) أن **جمعة** لم يلتزم بالأصل كثيرا فهو يحذف ويغير الترتيب ويلخص ويتوسع فى إعادة الصياغة، وهو ما جعل تتبع وإثبات المواضع المقابلة فى ترجمته يحتاج زمنا وجهدا غير هينين، ويخرج عن غرض التعليقات. ويجب ألا ننسى أن هذه مسوّدة.

الجدير بالذكر أن ترجمة **طه** هى الترجمة الوحيدة الكاملة للرواية، فقد توفى **جمعة** متوقفا دون الثلث (ما يوازى ٣٢٢ صفحة من الأصل، قبل نهاية الحلقة التاسعة)، بينما نشر **نيازى** ترجمة الحلقات الست الأولى فقط (ما يوازى ١٧٤ صفحة من الأصل).

وفيما عدا بعض التدخلات الإخراجية الطباعية وتصحيح أخطاء مطبعية ونحوية بسيطة، لم أتدخل فى هذه الاقتباسات إلا إذا أشير إلى ذلك صراحة فى موضعه.

مراجع المترجم الخاصة برواية *يوليسيز*

Gifford, Don, with Robert J. Seidman (1988) Ulysses *Annotated: Notes for James Joyce's* Ulysses, 2nd edition, Berkley: University of California Press.

Joyce, James, *Ulysses* (2003). Everyman's Library (100), London: Random House.

جويس، چيمس، *عوليس* (ج١)، ١٩٨٢، طه محمود طه (ترجمة)، الطبعة الأولى، القاهرة: المركز العربى للبحث والنشر.

جويس، چيمس، *عوليس* (ج٢)، ١٩٨٢، طه محمود طه (ترجمة)، الطبعة الأولى، القاهرة: المركز العربى للبحث والنشر.

جويس، چيمس، *يوليسيس*، سلسلة أعمال خالدة (٦)، ٢٠٠١، صلاح نيازى (ترجمة)، الطبعة الأولى، دمشق: دار المدى للثقافة والنشر.

تمهيد

تلاقى المُثل العليا

الترجمة المثلى قد لا تكون سوى حلم يوتوپى، إلا أنها هدف واقعى جدا لأغلب المترجمين الجادين، وعلى الأخص لأولئك الذين كرسوا أنفسهم للترجمة الأدبية. إنهم يجاهدون ما وسعهم الجهد ليقتربوا منها، كأنها حَدٌّ بالمفهوم الرياضى أو نحو ذلك. ومع أن ذلك الحدّ لا يمكن تحقيقه بالكامل أبدًا، فإنهم يعلمون أن كون المرء يهدف إليه أم لا هو مما يصنع فرقا جوهريا. وهذا الكتاب محاولة واحد منهم أن يحدد – من خلال تحليل منهجى لأمثلة تطبيقية على إخفاقات، ونجاحات نسبية – معالم مقاربة يعتقد أنها تسير فى الاتجاه الصحيح للطموح المشترك.

ورغم أن نظرية "الحركة الرباعية" التى تشكل العمود الفقرى لهذه المقاربة لم تتخذ شكلها الحالى كما هو فى هذا الكتاب إلا فى السنوات الخمس الأخيرة التي كُتبت فيها الفصول فعليا، فقد كان البحث الجاد عن الاتساق الفنى فى الترجمة الأدبية والذى نشأت منه – قائما على مدى عقود. ومنذ وقت طويل كان اقتناعى الراسخ هو أن الولاء الوحيد الذى يستحق هذا الاسم فى الترجمة الأدبية يتحقق عن طريق اتباع هذا المسار من التغلغل والمواءمات وعمليات إعادة الخلق، على طول عملية الانتقال اللغوى المعقدة، جاعلا من الاتساق الفنى للنص نجما هاديا له. وكان مبدؤها الأساسى المتمثل فى "التأثير المتكافئ" equivalent effect والمبادئ العديدة وراء إستراتيجياتها المعمول بها مفترضة كمسلّمة فى كتاباتى ومطبقة فى ترجماتى (وإنْ كان هذا فى كثير من الأحيان بنواقص مأسوف عليها إلى حدٍّ ما، وكان لا مناص من تصحيحها وتحسينها فى وقت لاحق) طوال تلك العقود. فقط فى

أواخر ثمانينيات القرن العشرين، على أى حال، بدأت أتشجع على الاعتقاد أننى لم أكن وحيدا فى بحثى. ذلك أن عشاق الأدب فى العالم كانوا يشاركوننى فيه.

وإنما على هذا النحو تلقيت عاصفة التصفيق وقوفا غير المتوقعة مطلقا، وكانت الأولى لى على الإطلاق، والتى غمرنى بها الحاضرون المتبحرون، فى مؤتمر **چويس** بفيلادلفيا فى يونيو ١٩٨٩، أنا النكرة وأىّ نكرة فى الحياة الأكاديمية الغربية. وكنت أعرض لورقة عن ترجمة ***يوليسيز*** Ulysses،[١] وكان المائتان من دارسى **چويس** (وهم جنس معروف بكونه لا يعجبه العجب فى تذوقه الفنى) وعشاق الأدب الرفيع من الحاضرين يُبدون بوضوح تشجيعهم الحماسى لمبادئ الترجمة التى كان ذلك الغريب العجوز قد طبقها فى نقل الاقتدار الفنى المتحدى عند **چويس** على أتم وجه ممكن. وعلى هذا المحمل أخذت، بعد ذلك بنصف عام، التصفيق الذى يشرح القلب من المترجمين المحترفين، الساعين كلهم إلى الأفضل فى الترجمة، والذين ازدحموا فى الصالة الواسعة حيث كنت أعرض ورقة عن أصول الترجمة[٢] فى المؤتمر السنوى لاتحاد المترجمين الأدبيين الأمريكيين American Literary Translators Association المنعقد فى أيوا سيتى Iowa City فى نوفمبر ١٩٨٩. وعلى العكس تماما من ورقة فيلادلفيا، كانت هذه مقالة الهيكل العَظمىّ كله، أىْ النصّ على المبادئ والإستراتيجيات فى شكلها الأكثر جفافا حيث لا تكاد توجد أمثلة فيما عدا القليل جدا بأبسط الكلمات والعبارات. فما من لمحة من لعب **چويس** الألمعى بالألفاظ والذى ظل يمنحنى اللذة الجمالية

---

(١) نشرت كمقالين تباعا: "رحلة ***يوليسيز*** الأوديسية إلى الصين" "The Odyssey of Ulysses into China" (JJQ Spring 1990)، وهو الآن جزء من الفصل الأول من كتاب: ***نبات النفل*** (*Shamrock*) وترجمة ***يوليسيز***، شرقا وغربا" "Translating Ulysses. East and West" (Joyce in Context, ed. Cheng and Martin, Cambridge Univ. Press, 1992)، وهو الآن الفصل الرابع من كتاب ***نبات النفل*** (*Shamrock*).

(٢) "مراحل الترجمة النقيضة لـ بلاى" "Contra-Bly Stages of Translation" (Translation Review, Univ. of Texas at Dallas, No. 36-7, 1991).

وعذاب المترجم فى مناجاتى اليومية معه. وما من حالة واحدة من الأساليب اللغوية **الجويسية** من النوع المحير الذى كان فى سبيله إلى الهيمنة على مناقشاتى الأسبوعية على الغداء مع موجهى الدائم على مدار ثمانى سنوات **بوب كيلوج** Bob Kellogg، **الجويسى** المترجم والأستاذ فى تشارلوتسفيل Charlottesville- إلا أن ورقة أيوا سيتى مثلت من إحدى النواحى هيكل الجسم الذى كانت له ورقة فيلادلفيا لحما ودما. وبأثر رجعى فإنها كانت الجنين الذى سينمو فى غضون اثنتى عشرة سنة ليصبح مقاربة الاتساق الفنى المطروحة فى هذا الكتاب، وكان الحماس غير المتحفظ من جانب المشاركين المحترفين فى مؤتمر المترجمين - مهما لعملية نموها أهمية الاحتفاء التلقائى من الدارسين الأدبيين فى مؤتمر **جويس**.

هناك بالطبع فارق ضخم بين الموافقة وليدة اللحظة فى جو مؤتمر ورأى متأن تشكَّلَ بعد تقليب دقيق للأمر. وأنا أدرك جيدا أن كلا من نظريتى وتطبيقى بعيدان عن أن يكونا منزّهين، وأتوقع مآخذ من كل نوع بعد نشر هذا الكتاب. لكن التأثير الذى يثلج الصدر لهذين المؤتمرين وما تبعهما من مناسبات تزيد على المائة، فى السنوات الاثنتى عشرة منذ ذلك الحين، والتى ألقيت فيها كلمات ومحاضرات وعروضا وخطبا مدخلية أساسية فى مؤتمرات ومنتديات فى أربع قارات - دائما ما غذّى وقوّى رغبتى الملحة فى الإحاطة بالنظرية التى تمنيت أن تمكننا كلنا نحن الذين نتشارك فى المثل الأعلى من أن نقترب أكثر فأكثر من ذلك الحد.

على أن الحديث عن المثل الأعلى المشترك لمحترفى مهنة الترجمة ومحترفيها القادمين، أىْ الطلبة وأشخاص آخرين ممن يكرسون أنفسهم لاكتساب هذا الفن الصعب، يميل إلى التشويش على رؤيتنا لجماعة أكبر كثيرا من الناس هم، من ناحية ما، أساسيون أكثر حتى من أهل المهنة. إنهم العدد الضخم من القراء، الذين يريدون من الأعمال الفنية أن تتواصل مع عقولهم الحساسة. والحقيقة

أن المثل الأعلى لأهل المهنة سيكون بلا معنى كلية إذا أهملت احتياجات تلك العقول، كما ذكرتني حادثة صغيرة مفاجئة في ١٩٩٦.

كان ذلك أثناء أحد اللقاءات الاجتماعية التي حملت اسم "أمسية أيرلندية في بار **چيمس چويس**" ضمن برنامج ملتقى **چيمس چويس** الدولي الخامس عشر XV International James Joyce Symposium في زيورخ. وكان المكان حانة كبيرة، يقال إنها منقولة من أيرلندا، فسيحة ربما بما يكفي لجلوس مائتي محب متعطش للمشروب الأيرلندي القومي، لكنها كانت في تلك الليلة - مع تلهُّف كل المشاركين في الملتقى على السير في أعقاب **چويس** - غرفة وقوف فقط في كل أنحاء المكان. وكانت "الموسيقى ودخول موسوعة **چينيس** Guinness والبيرة والتصبيرات" هي الفقرات المدرجة في قائمة البرنامج بهذه المناسبة، ولكن ما من شخص واحد كان قادرا على سماع شيء من الفقرة الأولى، فالجميع كان يتكلم وكان على كلّ شخص أن يزعق ليسمع صوته هو نفسه. كانت بالضبط أكبر ضجة مكثفة ومتواصلة يمكنك أن تتخيلها بالنسبة لحفلة مرحة.

كان الاستمتاع المثير منهكا. وفي حوالي الساعة التاسعة قررت أن أسحب نفسي. لا أذكر كيف كنت قد نجحت في أن أستقر في واحد من مقاعد الحائط المتميزة تلك، ولكن ما أن جاهدت ووقفت على قدميّ متخلصا منه، نهض الرجل الجالس إلى يميني هو أيضا. وكان غريبا في منتصف أربعينياته، وكان قد قدم نفسه لي بصفته عالم كمبيوتر ببطاقة زيارة تحمل اسم **مايكل ثيل** Michael Thiele. "لست **چويسيا**"، كان قد شرح بدماثة، "ولكني مهتم جدا". وكنت غير قادر على أن أوليه كثيرا من انتباهي، الذي كان قد سيطرت عليه **چويسيتّان** شابتان جميلتان، وجهت إحداهما إليّ أسئلة لا تحصى إذ إنها كانت تكتب رسالة عن الترجمة الصينية لـ ***يوليسيز***. غير أن الغريب تبعني الآن مقتربا مني وأنا أشق طريقي إلى الخروج من الزحام الكثيف.

جاءت المفاجأة بمجرد أن طلعنا إلى الليل الهادئ خارج الحانة. "هل لـــى أن أدعوك لتناول عشاء فى منزلى؟" قال السيد **ثيل** وكنا قد تعارفنا بالكاد. ثم، أمام نظرتى المستنكرة، شرح أنه قرأ مقالة لى فى الجريدة المحلية.(٣) "أنا مقتنع"، قال، "أنك قد نلت أعلى درجات الترجمة". أخبرنى - وكانت لديه رغبة قوية فى لقـــائى - أنه كان قد درس برنامج اللقاء وقرر أن ليلة الأنس الصافى هذه ستكون فرصته المثلى.

تأثرت جدا بالصدق فى عينيه وكلماته بحيث لم يكن الاعتذار واردا، مـــع أننى لم أكن جائعا بالمرة. وكان بيته فى ضواحى أقصى جنوب زيورخ، وقام هو بأغلب الحديث أثناء التمشية الطويلة، مستطردا الحديث عن أسرته وعـــن الكتـــب التى أحبها، وعلى الأخص كتب **چويس**. وعند باب بيته نادى بمجـــرد أن فتحـــه: "أقدم لكم المترجم الصينى"! خرجت زوجته وابنته، وقدمنى لهما وعليـــه ســـيماء ظفر.

ولأنه أدرك أننى لم يكن لدىّ شهية، جعلنى أجلس على راحتـــى بغرفـــة معيشته مع كأس نبيذ. ولكنه - أكثر من أىّ شىء آخر - أرانى رفوف الكتب التى اصطفت بطول وعرض غرفته الفسيحة ("والغرف الأخرى أيضا"، أضاف). وأراد منى أن أنظر إلى العناوين. "كلها كتب أدبية!" أكد برضا كبير.

"هذا هو ما يعطى معنى لحياتى"، قال برقة. وأسرّ إلىّ بأنه قام بوظيفتـــه كعالم كمبيوتر فقط لأنها مكنته من التمتع بالأدب فى وقته هو الخاص. ولكنـــه -

---

(٣) "**الاتساق الفنى للنصوص**" "Die Künstelerische Integrität des text". المنـــشور فـــى طبعـــة خاصة من ملحق "أدب وفن" "Literatur und Kunst"، المـــوزع مـــع جريـــدة Neue Zürcher Zeitung، لمناسبة افتتاح لقاء يوم **بلوم** Bloomsday، وهى ترجمة ألمانية لورقة كنت قد عرضتها فى لقاء چويس السابق فى إشبيلية، إسبانيا بعنوان "**الاتساق الفنى لـــنص چـــويس مترجمـــا**" "The Artistic Integrity of Joyce's Text in Translation" (المنقح الآن بصفته الفصل الخامس من كتاب ***نبات النفل*** *Shamrock*).

بتوكيد أكثر حتى من ذلك - ربط حبه للأدب بتقديره لنظريتى الخاصة بالترجمة، مستشهدا ببعض الأمثلة التى كنت قد ناقشتها فى مقالى ليبين كم وافق على أن فن **چويس** قد تم الاحتفاظ به سليما غير منقوص بتلك الطريقة عبر التغييرات اللغوية للترجمة. "نظريتك مهمة جدا لأن هذه هى الطريقة الوحيدة لإحياء الأدب الجيد فى لغة أخرى. أتمنى أن تحافظ على ذلك المستوى".

لقد ظلت هذه الأمنية المخلصة التى تفوّه بها هذا الرجل الذى عرفته بالكاد قوية عندى قوة التصفيق المبهج الذى كنت قد تلقيته فى قاعات المؤتمرات والمحاضرات. وربما كان الجهد غير العادى الذى قام به ليمنحنى إياها هو ما أضفى عليها ثقلها غير العادى.

"من فضلك صدقنى"، أكد لى عندما اعتذرت عن قبول عرضه بمبيت الليلة وتهيأت للمغادرة، "لقد صنعت زيارتك من هذا اليوم يوما من أيام العمر".

من فضلك صدقنى، يا سيد **مايكل ثيل**، سأرد الآن على ذلك الصديق فى البلاد البعيدة، العزيز جدا رغم أننى لم ألتق به مطلقا مرة أخرى. أشكرك من قلبى وأعتبر أمنيتك نداء قويا يؤكد المطلب الجماعى من كل قراء الأدب فى العالم. من فضلك خذ هذا الكتاب كردٍّ عليه.

والحقيقة أننى أدين بالشكر الجزيل لكل أولئك المحترفين وغير المحترفين الذين سميتهم آنفا أو لم أسمهم وأدين به، فيما يتعلق بالطور النهائى من السنوات الخمس التى كتبت أثناءها مخطوطة الكتاب، لجامعة مدينة هونج كونج City University of Hong Kong (قسم اللغة الصينية والترجمة واللغويات Department of Chinese, Translation and Linguistics)، التى تحت رعايتها نظم الأستاذ **ويليام ماكنوتون** William McNaughton والأستاذ **كنج كوى سن** King Kui Sin سلسلتىْ محاضراتى فى عامين منفصلين، ولجامعة واشنطن Washington University (مركز **سمپسون** للإنسانيات Simpson

وقسم الأدب المقارن Center for the Humanities Department of Comparative Literature) على رعايتها للمحاضرات التى مكنتنى من اختبار ما قبل النشر للفصول التى كتبتها. وأنا مدين بالشكر على الأخص لـ **بل** Bill لتقديمه وإسهامه القيم فى مخطوطتى بالأعباء التى ناء بها فى العثور على الأخطاء فيها واقتراح تحسينات. وهناك، بالطبع، حدود لما يمكن أن يفعله مستشار، وأىّ نواقص ومثالب باقية إنما هى منى وحدى، وكل القراء مدعوون على الرحب والسعة ليشيروا إليها وينتقدوها.

***

وبفضل التشجيع الحماسى من **سانت چيروم** St. Jerome، وعلى الأخص من رئيسة التحرير الأستاذة **منى بيكر** Mona Baker والناشر السيد **كن بيكر** Ken Baker، سينشر هذا الكتاب قريبا فى أحد أكبر مراكز دراسات الترجمة فى العالم. ولدهشتى أنا، تبيّن أن المراجعة الشاملة التى قمت بها لنص كتابى بما يتفق مع إرشاداتهم كانت تجربة سارة، ولا تشبه فى قليل أو كثير المهمة الشاقة المملة التى كنت قد توجست منها. وأعتقد أن لدىّ الآن نصا أفضل من ذى قبل من نواح كثيرة. وهناك، على أىّ حال، مسائل إخراجية قليلة اضطررت فيها إلى أن أحيد بعض الشىء عن إرشادات **سانت چيروم**، وأعتقد أن الإيضاحات الآتية هى على الترتيب:

١. كل إحالات المراجع مدرجة تحت الاسم الأخير للمؤلف مع إضافة سنة النشر بما يتفق مع إرشادات **سانت چيروم**، ولكن هناك استثناءين:

أ) ***يوليسيز چويس*** مدرجة تحت مختصرها "U"، متبوعة ليس بسنة نشرها، وإنما بأرقام الحلقات والسطور.

ب) الترجمات المستشهد بها كأمثلة مدرجة تحت اسم المترجم، متبوعة بـ "tr" [= ترجمة].

٢. معظم الترجمات المعاصرة المقتبسة للتحليل النقدى، فيما عدا تلك التى تخصنى أنا، قدمتها محذوفة المصادر. وهذه ممارسة أرسيتها فى مطبوعاتى النظرية بغرض إبقاء المناقشات مركزة على فن الترجمة نفسه بدون تدخل المشاعر الشخصية. وعلى أىّ حال فإن من المهم من أجل القيمة ذات الطابع الواقعى لدراساتنا أن نعرف أن تلك الترجمات توجد فعلا فى شكل مطبوع. وأىّ حالات افتراضية نناقشها محددة بهذه الصفة.

٣. وضعُ خط تحت الكلمات للتوكيد (مميزا عن الحروف المائلة هنا وهناك من المصادر نفسها) كله من عندى فى نصوص اللغة المصدر والترجمات التى تساق كأمثلة.

٤. كل الترجمات العكسية لى، إن لم يحدد غير ذلك. كما أن الكتابات الصوتية الإنجليزية والترجمات الشارحة (وأغلبها حرفى) مدرجة فى أقواس مربعة بعد التعبيرات الصينية فى النص.

چن، دى

جامعة واشنطن، سياتل

أغسطس ٢٠٠٢

مقدمة

بقلم: ويليام ماكنوتون

تجد ترجمة البروفيسور **چن** لرواية ***يوليسيز*** إلى اللغة الصينية، كما يقول البروفيسور **وانج يوجى** Wang Yougui، مكانها "على قوائم الكتب واجبة القراءة للجامعيين والخريجين...في برامج دراسات الترجمة" (Wang 1999:278). وبالكتاب الذى بين أيدينا عن ***الترجمة الأدبية: رحلة البحث عن الاتساق الفنى***، يضيف البروفيسور **چن** عملا آخر إلى قوائم الكتب واجبة القراءة تلك، ومن شأن هذين العملين – ترجمة **چن** الصينية لـ ***يوليسيز*** وكتاب ***الترجمة الأدبية*** الذى بين أيدينا – أن يلقيا الضوء أحدهما على الآخر وأن يعززا قيمة بعضهما البعض لدى المترجمين ومُعلمى الترجمة. وفى ***الترجمة الأدبية*** نجد هذا العرض الواضح والوافى للنظرية التى وراء الإنجاز العملاق للأستاذ **چن** بإنتاجه ***يوليسيز*** صينية رائعة وهذا الفيض من الأمثلة المضيئة والمرشدة بحيث إن كتاب الترجمة الأدبية سيكون بالغ القيمة لمترجمى الأدب بين أىّ زوج من اللغات تقريبا، وليس فقط بين الصينية والإنجليزية.

ولعل كتاب ***الترجمة الأدبية*** سيكون موضع اهتمام من مدرسى ونقاد أدب القرن العشرين فى اللغة الإنجليزية، ومن دارسى الحداثة، ومن الباحثين فى الأدب المقارن والثقافة المقارنة، ومن مدرسى اللغة، ولعله سيكون مفيدا لهم أيضا. وفى هذه المقدمة، سأحاول أن أطرق بعض الجوانب التى يمكن أن تكون المحاضرات مفيدة فيها لكلٍ من هذه الفئات من القراء. غير أن كثيرا مما سوف أقوله ينبع، وهو أمر لا غبار عليه، من اهتماماتى المشتركة مع البروفيسور **چن** بدراسات الترجمة

وأدب القرن العشرين فى اللغة الإنجليزية، وعلى وجه الخصوص ***يوليسيز*** **چيمس چويس**.

لقد كنت فى مسيرتى كمترجم ومعلم ترجمة محظوظا جدا. بدأت دراساتى فى هذا الحقل بثلاث سنوات من التتلمذ على **عزرا پاوند** Ezra Pound (١٩٥٣-١٩٥٦)، وأنهيتها (على الأقل الجزء الرسمى العمومى منها) بالاستماع إلى المحاضرات الست لـ **چن دى** والتى نمَتْ لتصبح الكتاب الحالى. وبعد التتلمذ الأول، بدا الكثير مما قرأته وسمعته عن موضوع الترجمة عبر السنوات الأربعين التالية يبدأ كبيرا وينتهى صغيرا. غير أن محاضرات **چن دى** الست لم يبد عليها أنها تنتهى صغيرة على الإطلاق. بدا أنها على نفس المستوى. وبالطبع، يسعدنى للغاية، بالتالى، أن أقدم لجمهور أعرض النظرات النافذة والاستنتاجات والإضاءات حول الترجمة تطبيقا ونظرية والتى صنع منها **چن دى** هذا الكتاب.

تطور نظرية الترجمة

فى تطور نظرية الترجمة - فى ظهور تلك الأعمال النادرة التى يقول فيها المنظرون شيئا (إذا استعرنا كلمات **شتاينر** Steiner) "جوهريا أو جديدا" عن الموضوع - يمكن أن نرى نموذجا واحدا مرة بعد مرة: بمجرد أن يكون قد أنهى عملا ترجميًا ما كبيرا ومهمًّا، يجلس مترجم ويتفكّر حول العمل، ويصوغ ثمار تجربته. إنه يصوغ ما تعلمه، ما رآه، بخصوص هذه العملية المعقدة والغامضة جدا عملية أخذ رسالة أو محاكاة تمثيلية من إحدى الثقافات واللغات وإدخالها على نحو له معنى فى لغة وثقافة أخرى. **القديس چيروم [هيرونيموس]** St. Jerome بعد ترجمة ***الكتاب المقدس*** من العبرية واليونانية إلى اللاتينية هو أحد الأمثلة؛ وكذلك **مارتن لوثر** Martin Luther بعد ترجمة ***الكتاب المقدس*** إلى الألمانية مثال آخر؛ **درايدن** Dryden بعد ترجمة **أوڤيد** Ovid و**ڤرجيل** Virgil من اللاتينية إلى

الإنجليزية؛ **هولدرلن** Holderlin بعد ترجمة **سوفوكليس** Sophocles من اليونانية إلى الألمانية؛ **ستيفن ماككنا** Stephen MacKenna بعد ترجمة **پلوتينوس** Plotinus من اليونانية إلى الإنجليزية؛ **فرانتس روزنفايج** Franz Rosenweig بعد ترجمة أجزاء من الكتاب المقدس إلى الألمانية؛ **ڤالتر بنيامين** Walter Benjamin بعد ترجمة **بودلير** Baudelair من الفرنسية إلى الألمانية؛ **پول ڤاليرى** Paul Valery بعد ترجمة **ڤرجيل** من اللاتينية إلى الفرنسية؛ **پاوند** بعد ترجمته (من بين أشياء كثيرة أخرى) **كاڤالكانتى** Cavalcanti من الإيطالية إلى الإنجليزية. وفى التراث الصينى، هناك، بشكل بارز، **يان فو** Yan Fu.

هذا على وجه التحديد هو الموقف الذى وجد الأستاذ **چن** نفسه فيه بعد عمله المضنى العملاق الذى استغرق ست عشرة سنة أمضاها فى ترجمة ***يوليسيز* چويس** من الإنجليزية إلى الصينية. وفيما يخص إنجاز **چن دى**، ينبغى أن نتأمل الآتى (Wang 1999:269):

> شهدت سنة ١٩٩٤ تطورا استثنائيا فى مجال الترجمات الصينية والآداب الأجنبية: بعد انتظار اثنتين وسبعين سنة، وهو انتظار لم يذهب سُدًى لحسن الحظ، ظهرت أخيرا فى الصين ترجمتان كاملتان لـ ***يوليسيز* چيمس چويس**، مثل دويتو تجاوبىّ لعملين فريدين. ...باعتبار القيمة الأدبية المعترف بها عالميا للعمل الأصلى، ودرجة الصعوبة التى تقتضيها ترجمته، والتفوق المتحقق فى الترجمتين الصادرتين، فليس من المبالغة القول بأن هاتين الترجمتين لـ ***يوليسيز*** هما أعظم ترجمتين فى هذا القرن.

ويخلُص البروفيسور **وانج** إلى أن "الشخص الذى يرغب فى الاستمتاع بشىء أصيل لونا وشكلا ودقيق وأمين مع الأصل ينبغى أن يصطفى ترجمة **چن**" (ibid.: 278).

وبعد القلة المحظوظة التى سمعت محاضرات البروفيسور **چن** الست فى جامعة مدينة هونج كونج، فإن قراء الكتاب الحالى هم أول من لديهم الفرصة ليشاركوه تلك الثمار، وتلك المعرفة، وتلك النظرات النافذة.

الترجمة و 'القراءة المتمعنة'

بالإضافة إلى المترجمين ومعلمى الترجمة، ربما وجد طلاب الأدب – ومن ضمنهم، ولكن دون أن يقتصر الأمر عليهم، طلاب الأدب المقارن – فى الكتاب الحالى دررا كثيرة من نفاذ البصيرة أو النقد أو التحليل. وبالطبع فإن 'النقاد الجدد' لم يخترعوا تقنية 'القراءة المتمعنة'. فقبلهم كان نيتشه (Morgenroete, Preface 5) قد قال:

> لم أكن فيلولوچيا [فقيه لغة] هباءً. فى الحقيقة، ربما كنت لا أزال فيلولوچيًا، أىْ، أستاذا فى فن القراءة ببطء. وأخيرا، فى فن الكتابة ببطء. والآن، أكتب ببطء، أقرأ ببطء – لا أفعلهما فقط لأن هذه العادة قد تكونت لدىّ، وإنما أيضا لأننى أحب الأمر بهذه الطريقة. محبة مؤذية؟ فقط لكتابتى أشياء تجعل 'الرجل الذى فى عجلة من أمره' يضرب رأسه فى الحائط؟ فالفيلولوچيا [فقه اللغة] تطالب معجبيها بشىء واحد قبل كل شىء، أن يبتعدوا عن الهرج والمرج، أن يعطوا أنفسهم بعض الوقت، أن يهدأوا، أن يبطئوا. الفيلولوچى ينبغى أن يكون صائغ ذهب، أستاذا فى فن الصائغ مطبِّقا على الكلمات، عاكفا بتروٍّ وعناية على العمل، فاعلا كل شىء ب.ب.ط.ء. ولهذا فإن الفيلولوچيا، فى هذه الأيام، هى فن أهم منه فى أىّ وقت مضى، لهذا تغوينا وتسحر لنا، فى عصر ' **الوظيفة**'

> هذا، عصر الاندفاع، والتصبب عرقا، و'هيا بنا ننتهي من ذلك!' حتى لو أنـ"ـه" كتاب (قديم أو حديث). هذا الفن ليس في عجلة من أمره إلى هذا الحد للانتهاء من الأشياء، فممارسوه يتعلمون أن يقرأوا جيدا، وهذا يعني أن يقرأوا ببطء، أن يقرأوا بعمق، ناظرين إلى الوراء وإلى الأمام، بإعادات نظر، بأبواب مفتوحة، بأصابع وأعين حساسة.

(هناك الكثير في الانتصار المتمثل في ترجمة البروفيسور **چن** لـ ***يوليسيز***، والكثير في الكتاب الحالي، مما يثبت صحة تلك الجمل الشهيرة لـ **نيتشه**.)

ولكن بالنسبة للعالم الناطق بالإنجليزية في القرن العشرين، وجد النقاد الجدد اصطلاحا من أجل ذلك: 'القراءة المتمعنة'. وقاموا بالكثير ليركزوا انتباهنا عليها. يتعلق هذا بالترجمة تحديدا في أن المترجم – وليس فقط مترجم الأدب – عليه أن يقوم بـ 'قراءة متمعنة'...عليه أن يقوم بقراءة متمعنة جدا...ليتسنى له أيّ أمل في إدخال 'رسالة اللغة المصدر' في اللغة الهدف. أعرف ***يوليسيز*** حق المعرفة، أظن ذلك – بعد أربعين عاما من الدراسة الممتعة (***أناشيد*** *Cantos* **پاوند** هو الكتاب الوحيد الذي قرأته مرات أكثر). إلا أن إحدى مسراتي الكبرى في الاستماع إلى محاضرات **چن دي** وقراءتها من جديد في الكتاب الحالي كانت نظرات متبصرة جديدة في ***يوليسيز***، وفهما جديدا لها، ومتعا جديدة نجدها فيها. ففي سنواته الست عشرة من عمله في ***يوليسيز***، إذن، أصبح **چن دي**، على حد سواء، ليس فقط أستاذا حديثا في الترجمة، ولكن أيضا أحد أفضل نقاد ومدرسي ***يوليسيز*** لدينا. (حتى إذا لم يقبل القارئ قولي بالمساواة بين الترجمة والقراءة المتمعنة سيظل هذا الطرح صائبا—بالرجوع إلى نص قول **پاوند** إن الترجمة في حد ذاتها تمثل أحد الأنواع الخمسة من النقد الجدير بالاهتمام).

الترجمة وفصل اللُّغة الدراسى

أخيرا، هناك بعض الدروس ذات الأهمية الجوهرية التى يمكن أن يستفيد منها مدرسو اللغة من الكتاب الذى بين أيدينا. فقد اُكتشِف ("أعيد اكتشاف" ستكون أدق) من زمن ليس طويلا فى فرنسا، بعد سنين من الاستهجان والتجاهل (وهذا، على الأقل جزئيا، من جرّاء موجة 'المقاربة التواصلية' فى دراسة اللغات الأجنبية)، أن قيام الطالب بالترجمة يمكن أن يكون مفيدا جدا فى فصل دراسة اللغة الأجنبية (انظر Lavault 1985). وسيستهلك مساحة أكبر مما لدىّ هنا بالكامل أن ألخص الحجج المؤيدة لهذا الطرح وأن أقدم محددات الطرح الفرنسية المعاصرة؛ لكن إحدى نقاط التحديد متصلة بشكل خاص بكتاب **چن دى**. فالترجمات التى يقوم بها الطالب ينبغى أن تكون، بجانبها الأكبر، ترجمات 'حقيقية'، بغرض تواصلى (وليس تدريبا أكاديميا). هذه الترجمة 'الحقيقية'، بالطبع، يمكن أن تتم فقط بعد إعداد متأن شامل، بعد أن يكون الطالب–المترجم قد أصبح معتادا إلى حد كبير على نص اللغة المصدر، بعد أن يكون قد قام بتأويل معمق للنص. وباعتبارها تمدنا بنموذج وعرض لهذا 'الإعداد الشامل' لا أعرف شيئا يضاهى الفصول القادمة التى تتناول ترجمة **چن دى** لـ ***يوليسيز***. إنّ مدرس اللغة الذى يريد أن يُدخل أداة 'الترجمة التى استردت اعتبارها' (إذا استخدمنا تعبير البروفيسور **لافو** Lavault) فى فصله الدراسى اللغوى سيُجزل له الجزاء (كما سيجزل لطلابه) بدراسة كتاب الدكتور **چن**.

'رواية الأسلوب الخالص'

تتمثل إحدى الدعاوى الكبرى بشأن الأهمية التى تتمتع بها رواية ***يوليسيز*** فى لائحة الأعمال الأدبية المعتمدة لأدب القرن العشرين فى أنها قد تكون أول رواية تحقق بالكامل رؤية **فلوبير** Flaubert المتمثلة فى أن الرواية يجب أن

ترتقى نحو 'رواية أسلوب خالص'. كتب **فلوبير** (نقلا عنه فى: Ellmann and Feidelson 1965:126):

الأسلوب بوصفه مطلقا

> ما يبدو لى جميلا، ما كنت سأحب أن أكتبه، هو كتاب عن لا شيء، كتاب لا يعتمد على شيء خارجى، ويتماسك بقوة أسلوبه، تماما كما لا تعتمد الأرض، معلقة فى الفراغ، على شيء خارجى للارتكاز عليه؛ كتاب لن يكون له تقريبا موضوع، أو على الأقل سيكون الموضوع فيه غير مرئىّ تقريبا، إذا كان مثل هذا الشيء ممكنا. إن أرقى الأعمال هى تلك التى تحتوى على أقل مادة: كلما أتى التعبير أقرب من الفكر، وكلما أتت اللغة أقرب إلى التوافق والامتزاج معه، كانت النتيجة أجود. إننى أعتقد أن مستقبل الفن يكمن فى هذا التوجه.
>
> ولهذا السبب فإنه ليست هناك موضوعات نبيلة أو موضوعات غير نبيلة: من منظور الفن الخالص[،] لعلنى أقرر البديهية التى مفادها أنه ليس ثمة موضوع أو شيء من هذا القبيل، ذلك أن الأسلوب فى حد ذاته نهج مطلق فى رؤية الأشياء.

ومن المعروف على نطاق واسع بين مترجمى الأدب (فى اعتقادى) أن الأسلوب هو أصعب جانب من نص يؤتى به إلى لغة وثقافة أخرى.

وحيث إن ***يوليسيز***، بالتالى، خير نموذج لهذا المثل الأعلى **الفلوبيرى** للرواية الحديثة، فإن مترجم ***يوليسيز*** تواجهه المهمة بالغة الصعوبة، مهمة إنتاج

رواية باللغة الهدف يحاكَي فيها أسلوب (أو أساليب) نص اللغة المصدر على نحو له معنى. هذا، فى اعتقادى، ما فعله **چن دى**، إلى درجة مدهشة. وفى ذلك يمكن أن نرى تفوق ترجمة **چن دى**، تقريبا على أىٌ من - ربما على كل - الترجمات الأخرى. وفى نهاية المطاف، إذا كانت ***يوليسيز*** هى 'رواية الأسلوب الخالص' بامتياز، فكيف يمكن الحكم على ترجمة بأنها أمينة (كيف يمكن الحكم بأنها ترجمة، أصلا) ما دامت لا تجىء بالأسلوب؟ يمكن للقارئ أن يتعلم الكثير إذا أعار انتباها يقظا - وهو يمضى فى قراءة الكتاب الحالى - لتركيز **چن دى** على مسائل الأسلوب.

ستة دروس فى الترجمة

دعونى أحاول هنا تلخيص ما أراه عددا من أهم الدروس المستفادة بخصوص الترجمة من عمل البروفيسور **چن**. وعلى أىّ حال، دعونى أحذر قارئ هذا الكتاب فى البداية من أن صياغتى المتواضعة لا يمكن بأىّ حال أن تعتبر عوضا عن الدروس التى يستشفها الأستاذ **چن** بتفقه وجهد وألمعية فيما يلى من فصول.

دروس الأستاذ. يفهم الموسيقيون ربما أفضل من أىّ شخص، قيمة دراسة أسبوع أو اثنين كل سنة، حتى بالنسبة لأنجح وأقدر ممارس لصنعتهم، مع مايسترو آخر (أكبر سنا عادة) - فالقليل من 'دروس الأستاذ'، التى يعزف فيها الموسيقىّ للمايسترو الأكبر سنا، ويستمع لنقده واقتراحاته، تعيد شحن بطارياته التقنية، ويذهب منتعشا وملهَما لخمسين أسبوعا أخرى من الاجتهاد فى الصنعة. لقد تحدثت إلى موسيقيين كثيرين عن هذا النظام المؤسسى - وإلى فنانين فى حقول إبداعية أخرى - ويبدو أن هناك إجماعا على أن أهم شىء يمكن تعلمه من التفاعل مع 'المايسترو' هو - ليس المهارات الفنية، ليس ألاعيب ومراوغات الأداء، وإنما موقف الأستاذ نحو عمله. كما أننى أطالب بكل احترام قراء الكتاب الحالى -

خصوصا المترجمين – بأن يولوا عناية خاصة لموقف **چن** **دى** نحو عمله الترجمى. وبهذا، سوف يتعلم المترجم، فى اعتقادى، شيئا له أهمية جوهرية بخصوص هذه "الصنعة" صنعتنا أو فننا "الفن صعب المراس".

'*الأبواب المفتوحة وإعادات النظر*'. فى المقام الثانى، يقرأ البروفيسور **چن** النص حقا – إنه يقرأ ***يوليسيز*** حقا – وكأنه يستمع إلى مقطوعة موسيقية. إن كل كلمة وعبارة وجملة وفقرة جديدة تؤثر – فيما هو يستوعبها – على الكلمات والعبارات والجمل والفقرات التى سبقتها، وتتأثر بها، بحيث إن انطباعاته عن النص تجرى مراجعتها باستمرار. وبهذه 'الهارمونيات' اللفظية والإيمائية والفكرية والعاطفية، وهذه هى المسألة، تثار المعانى السابقة ويجرى إنتاج تأثيرات جديدة للمعنى، مما يحفز تفسيرات القارئ للنص ('الأبواب المفتوحة' و'إعادات النظر' كما يقول **نيتشه**) ويثبطها ويعيد تحفيزها ويحفزها بأثر رجعى. وتكشف فصول عديدة لاحقا هذا الوجه من **چن** **دى** القارئ.

الصلة الوثيقة المستردة. فى المقام الثالث، قبل **چن** **دى** تحدى قراءة وكذلك ترجمة النص كأنه شعر، أعنى نص تلك القطع من رواية **چويس** حيث يكتب **چويس** كشاعر (ومن المؤكد أنه ما من ناثر بالإنجليزية فى القرن العشرين اعتاد استخدام كلماته كشاعر أكثر منه). والحال أن **چن** **دى** واعٍ بالتأثير الماثل فى اللغة الشعرية (إذا استعرنا من **ڤلاديمير** **ماياكوڤسكى** Vladimir Mayakovsky) *الذى بموجبه تكون أىّ صفة فى الشعر نعتًا شعريًا*، حتى "الأكبر" فى الدب الأكبر أو "كبير" و"صغير" فى أسماء شوارع موسكو بولشايا پرسنيا Bol'shaja Presnaja ومالايا پرسنيا Malaja Presnaja(٤). (ويعبر **رومان** **ياكبسون** Roman

(٤) أو بكتابة صوتية أخرى: Bolshaya Presnya (بالروسية: Большая Пресня) أى پرسنيا الكبير و Malaya Presnya (بالروسية: Малая Пресня) أى پرسنيا الصغير. پرسنيا أو منطقة/حى پرسنينسكى. هو أيضا اسم نهر مجاور يعتقد أن أصله يعنى الماء العذب أو مكان أو نقطة الوصول -

Jakobson عن الأمر بهذه الطريقة: "فى الشعر يسترد الشكل الداخلى لاسم، أى[،] الشحنة الدلالية لمكوناته، يسترد صلته الوثيقة"، 77-1966:376). وإذ يقبل هـذا التحدى، يبين لنا جن دى أنه يفهم، ويعرف كيف يطبق، ملاحظـة **يـوجين نيـدا** Eugene Nida بالغة الأهمية (Nida 1982:10):

> بالإضافة إلى ما للغات من قدرات معجمية تجعل فى وسـعها التحدث عن النطاق الكلى للخبرة البشرية، تملك كل اللغـات حيلا بعينها لتقوية تأثير خطاب وجاذبيته. وبعبـارة أخـرى، تملك كل اللغات حيلا بلاغية، مهمة لإكساب التعبير اللفظـى الوضوح والقوة والجمال. هذه الحيل البلاغية، مثل التـوازى والترتيب التوكيدى، كلها جزء من معنى خطاب. وهى أيـضا علامات بالمعنى السيميوطيقى ولها مغزى خاص. والحقيقـة، أنها فى الغالب أهمّ حتى من الصيغ المعجمية فى الدلالة على فحوى رسالة وغرضها وجديتها. وإذا كانت 'الترجمة' تعنـى 'ترجمة المعنى'، فإن من الواضح أنه لابد للمرء أن يأخذ فى الاعتبار هذه الملامح البلاغية المهمة.

وربما طرحت ***يوليسيز*** من هذه الناحية مشاكل (وفرصا) أكثر من أى عمل آخر فى الأدب الحديث: "الرواية الحديثة التى توضح خير توضيح القوة المستمرة للبلاغة هى... ***يوليسيز* جويس**" (Vickers 1988:387 – وتطول مناقشة البلاغة فى ***يوليسيز*** إلى صفحة ٤٠٤). ومرة بعد مرة، يجعل **جن دى** معنى "هذه الملامح البلاغية المهمة" حاضرا فى ترجمته الصينية لـ ***يوليسيز***. وتتجلى الكيفيـة التـى يفعل بها ذلك فى حالات كثيرة فى ***الترجمة الأدبية: رحلة البحث عـن الاتـساق الفنى***. وهذه التجليات هى إحدى الأشياء التى تجعل الكتاب الذى بين أيدينا 'مقررا

– حيث يدفع القادمون ضريبة الطريق. والكبير والصغير عادة فى تسمية شوارع روسـيا المتقاربـة عندما يكون أحد الشارعين أضيق و/أو أقصر.—المترجم.

دراسيا للمترجمين" بحق. ويمكننا أن نرى مثالا جيدا فى مناقشة **چن دى** لترجمة عبارة "Bachelor's Walk". أو يمكن للقارئ أن يتأمل تناول **چن دى** للرسالة المدونة على البطاقة البريدية، التى أغاظت **دنيس برين** Denis Breen: "U.P.: up" (Ulysses chapter 8).

العنصر الكوميدى. فى المقام الرابع، فهم البروفيسور چن العنصر الكوميدى فى ***يوليسيز***. أعنى أهمية ذلك العنصر، وهو ما أدى بـ چويس نفسه إلى إدانة تفسير **كارل جوستاف يونج** C. G. Jung للكتاب قائلا (بشيء يسير من المبالغة ليس إلا)، "يبدو أنه لم يدرك أنه ليس ثمة جملة واحدة جادة فى الكتاب كله". ويمكن أيضا أن نلاحظ أهمية العنصر الكوميدى فى القصة التى رواها پاوند ببهجة بادية (حتى بعد ثلاثين عاما من الحدث) - عن كيف كان قد وجد **چويس** جالسا فى غرفة معيشته فى باريس، وحفنة من البحوث المتخصصة والمقالات الدراسية عن ***يوليسيز*** منثورة على طاولة قهوته، ممسكا برأسه وهو يئن، "يا إلهى، يا إلهى - ألا يوجد أحد يعتقد أنها مضحكة؟" (طرفة قصها علىّ **پاوند** حوالى عام ١٩٥٤).

تفاصيل السطح والجذر الضارب فى عمق الحقيقة. فى المقام الخامس، يبدو أن الأستاذ چن - على الرغم من المطالب الكثيرة الملحة على انتباهه بفعل تفاصيل أسلوب **چويس** المعقد جدا - كان قادرا على الاحتفاظ فى مجال رؤيته بحقيقة أنه كان يترجم رواية. إن ترجمته، لنكون محددين، متفوقة دائما على الترجمات الأخرى لأنه لن يتنازل حيال المتطلبات المعقدة لأسلوب المؤلف، والثقافة والعناصر القصصية الأساسية، بما فيها (بشكل خاص) رسم الشخصيات. ومرارا وتكرارا، يحل مشكلة لا حل لها فى الظاهر عند مترجم ***يوليسيز*** إلى الصينية - يحلها بالرجوع إلى جذر فن الروائى الضارب فى عمق الطبيعة الإنسانية. وقد يراود المترجم أو، ببساطة، القارئ اليقظ الحساس، وهو يشاهد **چن دى** يصل إلى مثل هذه الحلول، إحساس مناظر لذلك الإحساس لدى فرد من الجمهور يشاهد لاعب سيرك يقوم بمناورة خطرة إثر مناورة على السلك المرتفع (**چن دى** نفسه

يبدو معترفا بهذا، مسميا أحد الفصول "حبل الاتساق الفنى"). وهناك مثال جيد هـو معالجته لـ

Heart to heart talks.

Bloo....Me?

فى ذلك الفصل. ويذهب **چن دى** عميقا، عميقا، لينتزع حله من صلب طبيعة بلوم. وبالمناسبة فإننى لست متأكدا ما إذا كان أىّ طالب أو ناقد قد وصل إلى فهم أعمق للشخصيات الرئيسية فى ***يوليسيز***، خصوصا **ليوپولد بلوم** Leopold Bloom.

العمل المترجم بوصفه عملا فنيا. فى المقام السادس، يضع چن دى موضع التطبيق حقيقتين جوهريتين عن الترجمة وترجمة الأدب. إحداهما يقدمها **لِن يوتانج** Lin Yutang: "الترجمة ليست إعادة إنتاج، لكنها إنتاج". والأخرى يقدمها **نورمان ميلر** Norman Mailer: إن لم تجعلنا نخرج شوطا من الطريق لنلتقى بها، فهى ليست عملا فنيا. يقبل **چن دى** التحدى – وهو بالنسبة لـ ***يوليسيز***، التحدى الكبير جدا – تحدى محاولة إنتاج، ليس ترجمة يمكن للقارئ أن "يتلقفها من الصفحة" ونصف انتباهه فى وادٍ آخر، وإنما ترجمة تجعل القارئ يخرج شوطا من الطريق ليقابلها.

خلاصة

لا أعرف أىّ ترجمة أخرى لـ *يوليسيز* – أو أىّ ترجمة لعمل أدبى آخر – يمكن للقارئ أن يحصل منها بمثل هذه الصورة المتماسكة على "ذلك الشعور الباطنى العظيم، الذى لا نجده فى أىّ مكان كانفعال قائم بذاته، والذى يُبلغنا أننا فى حضرة فنان أدبى كبير". هذا هو نجاح چن دى، أو جزء منه، فى ترجمته لـ *يوليسيز*، وكل قراء ترجمته – وأجد الجرأة لأقول، كل أفراد العالم الناطق بالصينية – مدينون له بذلك.

وتعطينا الفصول اللاحقة فكرة ما عن كيف فعل ذلك.

المراجع

Ellmann, Richard and Charles Feidelson, Jr. (eds.) (1965) *The Modern Tradition*, New York: Oxford University Press.

Jakobson, Roman (1966) "Linguistics and Poetics", in Thomas Sebeok (ed.) *Style in Language*, Cambridge, Mass.: Technology Press of M.I.T.

Lavault, Elisabeth (1985) *Fonctions de la Traduction en Didactique des Langues Collection* "Traductologie" 2, Paris: Didier Érudition.

Nida, Eugene (1982) *Translating Meaning.*

Vickers, Brian (1988) *In Defense of Rhetoric*, Oxford: Clarendon Press.

Wang Yougui (1999) "Translations of the Century: A Careful Reading of Two Chinese Versions of Ulysses" tr. Wei Z. Gao, *James Joyce Quarterly* 36(2): 269-79. The original of Professor Wang's article appeared in *Comparative Literature in China*, 4.

الفصل الأول

صراع ولاءات

١. الترجمة والعالم

قليلون هم من يملكون رؤية واضحة عن الترجمة مثل **جوته** Goethe، وهو الذى دعاها فى رسالة إلى **[توماس] كارلايل** [Thomas] Carlyle فى يوليو ١٨٢٧ "أحد أهم الاختصاصات وأعظمها قيمة بين كل شئون العالم" (Steiner 1975/1998:262). وبدون الترجمة لما كان العالم الحديث على ما هو عليه. ثقافته، وفلسفته، وعلمه، وأدبه، ودينه – ما كان لشىء من هذه الأشياء أن يصل إلى ما وصل إليه اليوم بدون ترجمات من لغات إلى لغات. خذ هذا المثال البليغ وهو أن *الكتاب المقدس* الذى يضع عليه رئيس الولايات المتحدة يده عندما يقسم يمين الولاء لتولى المنصب ما كان ليوجد إن لم يكن قد ترجم من العبرية واليونانية إلى اللاتينية وترجم وأعيدت ترجمته إلى الإنجليزية. فكِّرْ فقط فى ملايين النسخ من *الكتاب المقدس* فى العالم التى تُقرأ كل يوم، ويمكن بدون مجازفة اعتبار أن القليل من تلك الملايين يوجد فى عبريته القديمة ويونانيته القديمة.

ونظرا لأهميتها الهائلة، تتخذ جودة الترجمة ثِقْلا نادرا ما يُدَرك أيضا. وفى حالة وجود لغة ما غريبة تبدو مضحكة أو غير مفهومة، يميل الناس إلى أن يعزوا ذلك إلى شىء غامض فى الأصل. وهذا بالتحديد هو الحال مع *الكتاب المقدس*. وإليك العبارة التالية من *العهد الجديد*:

(مثال ١. ١. ١) a time, and times, and half a time زمن، وأزمان، ونصف زمان

And to the woman were given two wings of a great eagle, that she might fly into the wilderness, into her place, where she is nourished for a time, and times, and half a time, from the face of the serpent. (The Authorized Version, Revelation 12.14)

فَأُعْطِيَتِ الْمَرْأَةُ جَنَاحَى النَّسْرِ الْعَظِيمِ لِكَى تَطِيرَ إِلَى الْبَرِّيَّةِ إِلَى مَوْضِعِهَا، حَيْثُ تُعَالُ زَمَانًا وَزَمَانَيْنِ وَنِصْفَ زَمَانٍ مِنْ وَجْهِ الْحَيَّةِ (رؤيا ١٢. ١٤)(٥)

ما الذى يمكن أن تعنيه "a time, and times, and half a time: زمن، وأزمان، ونصف زمان"؟ أو، ما الذى كان سيفهمه متحدث أصلى عادى بالإنجليزية من هذه الآية؟ لعلنا نجد تصويرا إيضاحيا شيقا ردا على هذا السؤال فى حوار داخلى لـ **ستيفن ديدالوس** Stephen Dedalus فى ***يوليسيز*** *Ulysses*، الذى لابد أنه كان بحكم درجته الجامعية فى الفنون وخلفيته المدرسية الكاثوليكية أعلى بكثير من مستوى القارئ العادى بالنسبة للكتاب المقدس. والقطعة مأخوذة من "**سيرسى** Circe"، الحلقة التى تظهر فى شكل مسرحية. لقد راح يعبث فى ماخور، وهذا الحوار الداخلى هو ما يغمغم به عندما يجد **بلوم** داخلا:

(Stephen turns and sees Bloom)

(٥) ترجمة **ڤان دايك** Van Dyke وآخرين. وفي ترجمة عربية أحدث: "فَأُعْطِيَتِ الْمَرْأَةُ جَنَاحَى النَّسْرِ الْعَظِيمِ. لِتَطِيرَ بِهِمَا إِلَى الْبَرِّيَّةِ، إِلَى الْمَكَانِ الْمُجَهَّزِ لَهَا، حَيْثُ تُعَالُ بِمَأْمَنٍ مِنَ الْحَيَّةِ، مُدَّةَ ثَلاثِ سَنَوَاتٍ وَنِصْفِ سَنَةٍ. (رؤيا ١٢. ١٤).—المترجم.

Stephen
A time, times and half a time.
(*U* 15.2144)

(يستدير **ستيفن** ويرى **بلوم**.)

ستيفن

زمان وزمانان ونصف زمان من وجه الحية.

(**طه**، ٩٠٣-٩٠٤)

ولكى نقدر مدى صلة كلمات **ستيفن** بموضوعنا حق التقدير، لعلنا نلاحظ أنه عند هذه النقطة من الأحداث فى ***يوليسيز***، ليس **بلوم** أكثر من شخص غريب تماما فى نظر **ستيفن**، لا يكاد أن يكلم أحدهما الآخر. وأثناء هذا اليوم الطويل من الرواية يرقب **بلوم ستيفن** بصفته أحد معارف أبيه **سايمون ديدالوس** Simon Dedalus، لكن **ستيفن** لم يُعرْ **بلوم** أىَ اهتمام. وعلى الأغلب فإنه حتى لم يلحظ **بلوم** فى تلك المرات التى رآه فيها **بلوم** وكانت تراوده خواطر عابرة عنه. وفى الحلقة السابقة (**"ثيران الشمس** Oxen of the Sun") رأى **بلوم** بالفعل عندما كان (**ستيفن**) يشرب مع رفاقه فى مستشفى الولادة وصادفهم **بلوم**، ومرة أخرى عندما رحلت جماعته إلى مجلس شراب آخر فى حانة وتبعهم **بلوم**. ولكن يبقى أنه لا يتبادل معه كلمتين إلا لماما ولا يدرى شيئا ألبتة عن الاهتمام العارم والانشغال الأبوى الذى أيقظه فى هذا الكهل الغريب. وحواره الداخلى المغمغم رد فعل يبين تلقيه لمفاجأة إذ يجد الرجل يلحق به مجددا. إنه رد فعل تلقائى ناشئ عن معرفته الحميمة بـ ***الكتاب المقدس*** وينم عن مزاجه الشاعرى الذى يهوى التعبيرات الملغزة.

وبالتالى فإن هذا التلميح ***الكتابى*** يثبت أنه لمسة مشرقة من **چويس** فى رسمه لشخصية **ستيفن** وضربة قديرة بالمثل فى تطور العقدة. غير أن هذا كله يعتمد

على ما يعنيه **ستيفن** بالضبط من عبارته الملغزة، أو بالأحرى ما يفهمه منها. وهذا المعنى أو الفهم، فى هذا السياق، لن يخرج عن شيء من قبيل "مرة تلو المرة، وزد عليها أخرى".

على أن هذا الفهم من قِبل **ستيفن** يتبين أنه سوء فهم للرسالة *الكتابية* يمكن أن يُعزَى إلى الترجمة. ذلك أن المفردة اليونانية الأصلية (*kairos*)، التى ترجمت بالكلمة الإنجليزية "time" فى الطبعة المعتمدة وطبعات أخرى عديدة من بعدها، تشير فى حقيقة الأمر إلى مدة من الوقت وليس إلى ذات مرة. وهذا النقل الحرفى بواسطة مترجمى الكتاب المقدس الأفاضل نجح فى إعطاء معنىً حوشى موطئ قدم فى الحقل الدلالى لكلمة "time" الإنجليزية. ويحمل ***معجم أكسفورد الإنجليزى*** *The Oxford English Dictionary* (الطبعة الثانية) تحت مدخل مادة "time" هذا التعريف كمعنى خاص: "مدى زمنى يُفهم بشكل عامّ بمعنى سنة. (ترجمة حَرْفية فى *الكتاب المقدس*)". على أنه بعيدا عن هذا القدر الضئيل من الاعتماد، فلا يبدو أن الاستعمال اللغوى قد استقر على هذا المعنى للكلمة على مدى تاريخها الطويل. فقد بدأ العمل على ***الطبعة المعتمدة للكتاب المقدس*** فى ١٦٠٤، والمفروض أن استشهاد **ستيفن** منها قد تم فى ١٩٠٤: فمع أن ***الكتاب المقدس*** نسخة **الملك جيمس** King James' Bible معترف له بصورة عامة بأنه مكتوب بإنجليزية ممتازة، فقد ضلت الرسالة *الكتابية* الأصلية طريقها إلى القارئ العادى عبر كل تلك القرون، بفضل ذلك النقل الحرفى.[٦]

(٦) حسنا فعل **طه** بإيراده المقابل الشائع. الخاطئ، من ترجمة ***الكتاب المقدس*** العربية لـ " a time, times and half a time"، لكنه أضاف بقية الآية "من وجه الحية" بدون سبب يذكر. كتفسير متعسف منه لاستخدام **ستيفن** للآية. وكأنه يرى **بلوم** غيظا كوجه الحية.—المترجم.

(مثال ١. ١. ٢) Cornuta قرون

حالة أخرى فى ترجمة الكتاب المقدس جرت تبعات أجلّ وأخطر بكثير. فالقديس **چيروم** (حوالى ٣٤٠-٤٢٠)، المترجم الشهير صاحب ***الكتاب المقدس*** اللاتينى الرسمى، إما أنه أخطأ اللفظة العبرية "qaran" (وتعنى "أشعة الضوء") ظنا منه أنها "قرون horns" وإما أنه أعطاها عمدا ترجمة استعارية، والنتيجة أن **سفر الخروج** Exodus ٣٤: ٢٩ من طبعته اللاتينية ***الڤولجاتا*** Vulgate عظيمة الأثر يجرى على هذا المنوال (Mellinkoff 1970)[٧]:

Cumque descenderet Moyses de monte Sinai, tenebat duas tabulas testimonii, et ignorabat quod <u>cornuta</u> esset facies sua ex consortio sermonis Domini

And when Moses came down from mount Sinai, he held two tablets of the testimony, and he knew not that his face was <u>horned</u> from the conversation of the Lord

وَكَانَ لَمَّا نَزَلَ مُوسَى مِنْ جَبَلِ سِينَاءَ وَلَوْحَا الشَّهَادَةِ فِى يَدِ مُوسَى، عِنْدَ نُزُولِهِ مِنَ الْجَبَلِ، أَنَّ مُوسَى لَمْ يَعْلَمْ أَنَّ جِلْدَ وَجْهِهِ صَارَ يَلْمَعُ فى كَلاَمِهِ مَعَهُ

---

(٧) أنا مدين للورقة البحثية للسيدة **إميلى وناكر** Emily Winakur الطالبة خريجة جامعة واشنطن Washington University المقدّمة فى فصلى. باقتباساتها من روث **ملينكوف** Ruth Melinkoff.

وبالتالى، يظهر **موسى** إلى يومنا هذا فى بعض التصاوير الشهيرة، كتمثال **مايكل أنجلو** Michelangelo فى كنيسة بروما (انظر الشكل ١)، على هيئة رجل ذى قرنين![٨]

---

(٨) تستدرك الترجمات العربية المتوفرة هذا الخطأ ويستخدم معظمها كلمة "يلمع". وفى طبعة إنجليزية أحدث من الكتاب المقدس اليهودى Jewish Bible، *التناخ Tanakh*، أو الأسفار اليهودية المقدسة المترجمة عن المخطوطات الماسورتية العبرية القديمة يُستدرك الخطأ أيضا: " And it came to pass, when Moses came down from mount Sinai with the two tables of the testimony in Moses' hand, when he came down from the mount, that Moses knew not that the skin of his face sent forth beams while He talked with him. "(The Jewish Publication Society of America, 1917).—المترجم.



الشكل ١. موسى ذو القرنين

(مثال ١. ١. ٣) 我是和尚打伞 **[أنا راهب أستخدم مظلة.]**

وفقا لمذكرات واحد من مرافقى ماو المقربين (Li 1994:120)، كان هـذا ما قاله **ماو تسى تونج** Mao Zedong فى حديثه مع **إدچار سنو** Edgar Snow فى ١٩٧٠.

وإذا ترجمناها حرفيا، تعنى هذه الكلمات ما وضع بين قوسين بعدها: "أنا راهب أستخدم مظلة I'm a monk using an umbrella". لكن بالنسبة لمعظم المتحدثين بالصينية كانت العبارة ستدل بوضوح على شيء آخر، حيث إنها جزء مبتور من تعبير. فعبارة الراهب هي الشطر الأول من المقولة الشعبية 和尚打傘，無法無天 ومعناها الحقيقى كامن فى العبارة الثانية المكونة من أربع كلمات، 無法無天 [*wu-fa-wu-tian*]، وتعنى: ليس معه القانون بالمرّة ومستهتر بالسلطة.

إن العبارتين فى هذا القول يربطهما أسلوب تورية، كما يحدث بصورة شائعة فى التعابير الصينية العامية، بين كلمة 髮 [*fa*[1]] بمعنى شَعْر، وكلمة 法 [*fa*[3]] بمعنى "قانون"، مع تفاوت نغمى ضئيل فحسب بينهما (كما تشير هنا الأرقام الفوقية فيما بين القوسين). وبما أن الراهب البوذى حليقٌ فى العادة، أىْ 無髮 [*wu-fa*: بلا شعر]، وتلك العبارة تسمع بالضبط تقريبا كأنها 無法 [*wu-fa*: بلا قانون]، فقد استخدم الناس التورية كأساس وبنوا عليها صورة الراهب الممسك بمظلة مُشْرَعة. وإذ يجد رجل ممسك بمظلة كبيرة السماء مفصولة عن نظره، فقد نعدُّه لا سماء له، ومن ثم 無天 [*wu-tian*: بلا سماء]. والحاصل الآن أن كلمة 天 [*tian*] فى الصينية تحيل إلى السماء الدينية والسماء الفلكية، وبذلك المعنى مثلت كما جرى التقليد سلطة دينية أو إمبراطورية، وعليه فإن "بلا سماء" لا فرق بينها وبين "بلا دين"، أى مزدرٍ لسلطة السماء أو الإمبراطور. وليس ثمة شيء من قبيل العبارة 無天 [*wu-tian*: بلا سماء] بمفردها فى التعبير الصينى، بل هناك عبارة من أربع علامات مجتمعة 無法無天 [*wu-fa-wu-tian*]، تنطق عادة بنبرة توبيخ أو اتهام جافة، خاصة من وجهة نظر أولى الأمر أو السمع والطاعة للقانون. وإذا زدنا عليها عبارة الراهب، يصير ذلك هو التعبير الشعبى المكون من ثمانى علامات، 和尚打傘，無法無天 [راهب يستخدم مظلة: بلا قانون

وبلا سماء]. وهى تحتفظ بالمعنى الأساسى الخاص بالاتهام أو التوبيخ، لكن قسوتها تخفت بعض الشيء باللمسة الفكاهية للتورية.

وعبر السنين، صارت العبارة ذات العلامات الأربع الأولى 和尚打傘 [راهب يستخدم مظلة] بمفردها، بدون العبارة الأساسية التالية الاتهامية، مستقرة فى العامية الصينية كمجاز شعبى يستخدم فى اتهام شخص بالعقوق. وهو ما يستقيم مع الأسلوب البلاغى الشعبى فى الموروث الصينى المسمى 歇後語 [*xie-hou-yu*]، والذى يتألف عادة من جزأين، أولهما عبارة مجازية وثانيهما الحامل للقصد الحقيقى ويترك فى الغالب مسكوتا عنه ومفهوما.

كان **ماو تسى تونج** يعرف بالضبط، طبعا، ما يتحدث عنه. وسواء أكان يومئ إلى نفسه أو إلى نظام الحكم الذى يوجد هو على رأسه، فقد كان فخورا بحقيقة أن الضمير 我 [*wo*—أنا، أو ككناية، نحن] لم يحترم ما كان قانونا أو سلطة فى عيون الآخرين. وبإسقاطه مجاز الراهب على نفسه، كان يبدى ما له من روح دعابة فى السخرية من الذات مع هذا المعنى الخفى المكتوم: "انظر بأىّ أشياء بغيضة يرمينى الناس، لكن دعك منهم".

على أن مترجمته الشفوية فى تلك المناسبة، رغم أنها كانت محترفة من الدرجة الأولى، كما كان مترجمو **ماو** دائما، لم تكن تعرف التورية الضمنية. وكان بإمكانها سؤال **ماو** عما كان يرمى إليه، لكنها بدلا من ذلك اعتمدت على تخمين سريع ووصلت إلى أنه كان وصفا ذاتيا شعريا. ومستعرضة تمكنها من اللغة الراقية، نقلت وصف **ماو** الذاتى هكذا:

> "I'm a lonely monk walking the world with a leaky umbrella."

"أنا راهب وحيد أسير فى الدنيا بمظلة مخرومة."

وفى هذه العبارة العامرة التى أنتجتها، كانت هناك بضعة عناصر لا نعثر عليها فى أصل **ماو**: "وحيد"، و"أسير فى الدنيا"، و"مخرومة" كانت كلها إسهامات مجانية بغرض الإضافة إلى جزالة اللغة، بيد أن تلك العناصر غيرت طبيعة التصريح.

ونتيجة لذلك، بحسب مؤلف المذكرات، "خلُص **إدچار سنو** ودارسون عديدون من بعده إلى أن **ماو** كانت لديه نظرة مأساوية مثقلة بالوحدة لنفسه".

ولابد من الاعتراف بأنه عندما تكون كمية الترجمة التى يقتضيها الأمر ضخمة، فمن المحتم تقريبا أن بعض الأخطاء سوف تقع. لكن هناك مزيّة عظيمة تميز الإنسان عن بقية الحيوانات ألا وهى قدرته على التعلم من أخطائه هو. بإمكاننا أن نحاول أن نفعل ما هو أفضل من أسلافنا لأننا نستطيع أن نتعلم من إنجازاتهم وإخفاقاتهم. والواقع أن غاية هذا الكتاب هى على وجه الدقة أن نناقش ونطور المبادئ التى قد تعيننا على إنتاج ترجمات جيدة وتفادى الأخطاء قدر المستطاع على أساس من إنجازات الماضى وأخطائه، وهى تشمل على وجه الخصوص تلك التى قمت بها أنا.

٢. بلبلة الأصوات

القضية المحورية للمترجم هى: ما الذى يحاول أن ينجزه؟ ومن الجلى أنه واضعا لب المسألة هذا نصب عينيه، يضع **ثيودور سافورى** Theodore Savory (Savory 1968:50) قائمة بالعناصر الآتية كإرشادات محتملة للمترجم فى فصله "**مبادئ الترجمة** The Principles of Translation":

١. الترجمة لابد أن تورِد كلمات الأصل.

٢. الترجمة لابد أن توردِ أفكار الأصل.

٣. الترجمة ينبغى أن تقرأ كعمل أصلى.

٤. الترجمة ينبغى أن تقرأ كترجمة.

٥. الترجمة ينبغى أن تعكس أسلوب الأصل.

٦. الترجمة ينبغى أن تَمْلُك أسلوب المترجم.

٧. الترجمة ينبغى أن تقرأ كعمل معاصر للأصل.

٨. الترجمة ينبغى أن تقرأ كعمل معاصر للمترجم.

٩. الترجمة بوسعها أن تضيف إلى أو تحذف من الأصل.

١٠. الترجمة ليس بوسعها قط أن تضيف إلى أو تحذف من الأصل.

١١. ترجمة الشعر ينبغى أن تكون نثرا.

١٢. ترجمة الشعر ينبغى أن تكون شعرا.

ينجح **سافورى** فى الالتفاف على تلك الثنائيات المتناقضة بالمناورة حول فكرة الأمانة مع النص الأصلى، ويختتم الفصل بطرح مؤداه أن من الواجب عمل ترجمات مختلفة للقراء المختلفين: ترجمة حرة للقراء الذين يجهلون اللغة الأصلية؛ ترجمة حرفية للطلبة الذين يتعلمون لغة الأصل؛ ترجمة "تبدو كترجمة" للقراء الذين عرفوا لغة الأصل ذات مرة لكنهم ما لبثوا أن نسوا معظم معرفتهم الأولى؛ وترجمة بها "لمسات أكاديمية متفرقة" للدارسين الذين يعرفون العمل الأصلى حق المعرفة (Savory 1968:58-59).

٣. ولاء فى غير موضعه

عرض منظرون آخرون أيضا حلولا مثل هذه، أى ترجمات مختلفة باختلاف القراء. لكن الأعمال الفنية لن تمثلها معالجات محددة الغرض. لن تكون

حكايات من شكسبير[٩] *Tales from Shakespeare* بديلا عن **شكسبير**. وسوف نجد المناسبة لتأمل الترجمات المعدّة بتصرف فى باب قادم، لكن تركيزنا الرئيسى على ما يمكن تسميته ترجمة أدبية مضبوطة، وغايتنا الاحتفاظ بالقيمة الفنية لعمل فنى سليمة غير منقوصة. لقد ترجمت الروايات العظيمة مثل ***الحرب والسلام*** *War and Peace* و***فاوست*** *Faust* و***البحث عن الزمن الضائع*** *À la recherche du temps perdu* و***هونج لو منج*** *Hong Lou Meng* (***حلم الغرفة الحمراء*** *Dream of the Red Chamber*، أو ***قصة الحجر*** *The Story of the Stone*) وأعيدت ترجمتها مرارا، لكنه لم يكن نقلا محدد الغرض إلا فى أحوال نادرة. فكل ترجمة جديدة كانت محاولة لتغدو تمثيلا أقرب ما يكون إلى الأصل.

والتمثيل الدقيق هو أيضا نمط الترجمة الوحيد الذى يمكن أن يفى بالأمنيات المحتملة عند مؤلف فنان جاد. **چيمس چويس** على سبيل المثال، أعرب عن ذلك بمنتهى الوضوح عند ترجمة روايته ***يوليسيز*** فى أغسطس ١٩٣٦ بينما كان يزور كوبنهاجن. كان أحد الناشرين هناك متحمسا لنشر ترجمة دانماركية، وكانت المداولات جارية حول مترجم. وبمجرد أن نما إلى علمه أن مترجمة اسمها مدام **هانسون** Mrs. Hanson قد رُشحت، مرّ عليها من غير ميعاد وقال لها: "أنا **چيمس چويس**. فهمت أنك ستترجمين ***يوليسيز***، وقد أتيت من باريس لأقول لك ألا تبدّلى كلمة واحدة" (Ellmann 1983:692).

ألا تبدّل كلمة واحدة! إن **چويس**، الذى حاز موهبة إتقان عدد من اللغات الأجنبية، كان بلا شك مدركا تماما أن الكلمات *لابد* أن تبدّل عند ترجمتها. فماذا يا

---

(٩) ***حكايات من شكسبير*** مجموعة من القصص المبنية على أعمال **شكسبير** المسرحية تلخص وتبسط أحداثها وموضوعاتها الرئيسية وتصوغها بإنجليزية أسهل وأحدث، وهى مخصصة للناشئة. ظهرت فى نهاية القرن التاسع عشر وبدايات العشرين، من إعداد **تشارلز ومارى لام** Charles and Mary Lamb.—المترجم.

ترى كان يقصد بهذا المطلب اللاعقلانى فى ظاهره؟ أتراه كان يقصد أن كل كلماته لابد أن تمثل بمقابلاتها فى اللغة الهدف؟

سنحاول الدخول فى أغوار مطلب **جويس** هذا المطلب النزق فى ظاهر الأمر فى فصولنا اللاحقة، لكننا نحتاج أولا إلى أن نتناول ما لا يمكن أن يعنيه.

الفيصل هو ما تعنيه الأمانة فى الترجمة. يضع **سافورى** (Savory 1968:51) هذا نصب عينيه حين يبدأ محاولته لتوضيح بلبلة الأصوات التى أوردناها آنفا من خلال الدفع بالحجج الآتية:

> كان هناك دائما تأييد للترجمة التى هى حرفية على خير وجه ممكن، تأييد مبنى على تصور مؤداه أن واجب المترجم أن يكون أمينا مع الأصل الذى بين يديه. والمترجم، بما لا يقل عن أى كاتب آخر، لا يود أن تطاله تهمة عدم الأمانة؛ لكن قبل أن يمكنه التيقن من أنه أفلت من هذا، يصير لزاما عليه أن يضع فى ذهنه بوضوح ما تتضمنه الأمانة وعلام تقوم الأمانة. إنها لا تعنى ترجمة حرفية بالكلمة مقابل الكلمة، فهذه أكثر أشكال الترجمة بدائية، لا تصلح إلا للأكثر ابتذالا ونمطية من الأمور؛ وحتى إذا أخذنا الأمانة بهذا المعنى، ستبقى الحقيقة التى لا مفر منها وهى أن أى كلمة بأى لغة لا يمكن أن تترجم بطريقة ثابتة لا تتغير إلى الكلمة نفسها بأى لغة أخرى....

وقد رأينا من حله المذكور فى نهاية القسم السابق، أنه لا يقطع شوطا كبيرا فى سبيل توضيح القضية. لكنه يوضح أن السبب الجذرى لهذا الالتباس هو ولاء فى المكان الخطأ قائم على ترجمة كلمة بكلمة. وتبدو اللغة مكونة من مجموعة من الكلمات، ولهذا فإن من الطبيعى أن ينظر الناس إلى الترجمة على أنها مجرد إحلال للكلمات. صحيح أن إحلال الكلمات فى بعض الأحيان يخدم غرض

الترجمة، ولكن فى أغلب الأحيان، حتى فى "الأمور الأكثر ابتذالا ونمطية"، من شأن هذا الولاء الذى فى غير محله أن يوقع المرء فى مواقف مضحكة.

(مثال ١. ٣. ١) J'aime la natation.

I love natation.

أحب العوم.

استشهد **چورچ شتاينر** (Steiner 1975/1998:319) بهذا من كتاب للتعبيرات الفرنسية الشائعة يعود إلى سنة ١٩٦٢. الكلمة المفتاحية هنا "natation" لم تبدّل فى الحقيقة. ولكن هل من ناطقين أصليين باللغة الإنجليزية كانوا سيقولون "natation" قاصدين السباحة swimming، بالرغم من وجود هذه الكلمة فى القاموس؟ لا عجب أن يدعو **شتاينر** الترجمة "طائشة طيشا خفيفا". ولا شك فى أنه ما من مؤلف يود أن يرى عمله مترجما إلى شىء طائش، طيشا خفيفا أو عنيفا، على الرغم من تطابقه الواضح مع الكلمات الأصلية.

إن "natation" فى الواقع ليست حالة سيئة جدا: هى فقط "طائشة" لأن الكلمة فى النهاية استخدمت فى الإنجليزية بالمعنى الصحيح. ورُبّ كلمة تبدو هى نفسها شكلا ولكنها تحيل فعلا إلى شىء مختلف نوعا ما يمكنها أن توقع الارتباك. أحد الأمثلة التى قدمتها فى كتاب ***عن الترجمة*** *On Translation* (Jin and Nida 1984:54) هى 手紙، وهى كلمة تبدو علاماتها متطابقة فى الصينية واليابانية، وإن كان نطقها مختلفا. ولكن هذه الكلمة تنطق باليابانية "*tegami*"، وتعنى "خطاب" (رسالة مكتوبة)، بينما تنطق بالصينية "*shouzhi*" وتشير إلى ورق الحمّام! والواقع أن 'الصديقات الكاذبات' يمكن أن يصبحن مزعجات فى الترجمة.

ويمكن أن تنجم عواقب وخيمة عن معاملة هذا الزوج من الكلمات كأنه متطابق. وهذا ما حدث عندما نقل أحد المترجمين الفعل الفرنسى "demander" ببساطة إلى الكلمة الإنجليزية "demand"، كما ذكرت أيضا فى *عن الترجمة*.

كانت الكلمة الفرنسية تعنى "يطلب" ليس إلا، فى كلمة ألقيت فى المحادثات رفيعة المستوى توطئةً لتشكيل عصبة الأمم بعد الحرب العالمية الأولى، لكن التصريحات الصحفية الإنجليزية طلعت علينا بكلمة "demand : يطالب" وأعطت القراء الأمريكيين انطباعا بأن الفرنسيين يُملّون مطالب متغطرسة. وكان ذلك أحد العوامل التى أسهمت فى رد الفعل السلبى العام إزاء عصبة الأمم.

و'الصديقات الكاذبات' المتطابقات شكلا أندر وجودا فيما بين اللغات التى لا تمت بصلة إلى بعضها، مثل الإنجليزية والصينية، حيث إن بين مفرداتهما بونا شاسعا من الناحية الإملائية الهجائية والقرائية الصوتية. لكن حتى الكلمات الأجنبية القليلة التى دخلت فى لغة كاستعارات ستتخذ دائما نطاقا من المعانى يختلف عنه فى لغتها الأصلية. فـ "*wok*"، مثلا، وهى استعارة من الصينية، تشير فى الإنجليزية فقط إلى تشكيلة أوعية الطبخ التى على هيئة الأوانى، بينما أصلها الصينى [*guo*] 鍋 اصطلاح جامع يشمل كل تشكيلات الأوعية والأباريق. وتشير بوكر "poker" إلى لعبة ورق بعينها فى الإنجليزية، لكن عندما استعارتها الصينية، ويقال لها [*pu-ke*] 撲克، صار اللفظ يدل على أوراق اللعب نفسها، سواء أكانت تستعمل فى لعبة بوكر أم لا.

ومع ذلك فحتى حينما لا تكون ثمة أزواج تذكر متطابقة فى الظاهر، ينزع العقل غير المدرب إلى التفكير بالفطرة فى اللغات الأخرى باعتبارها كيانا من كلمات هى مقابلات للكلمات فى لغة الواحد منا. وهذا ما حدث لسيدة صينية محترمة تعيش فى كاليفورنيا فى مناسبة اجتماعية فى عقد ١٩٥٠.

(مثال ١. ٣. ٢) "water: ماء" و "wind: ريح"

وبعد، فلابد أن "water: ماء" واحدة من أكثر الألفاظ ابتذالا، وإن وجدت أى أزواج من الكلمات فى الصينية والإنجليزية يتعرف عليها عموم الناس كـ 'مقابلات'،

فلابد أن واحدا منها "water" و水 [*shui*]. فهما يسلكان كزوج في معظم الأحوال: لو سمعت أحدهم يصيح "Water!" وترجمتها إلى 水، فإننا نتوقع لك فرصا جيدة في الإصابة. لكن تلك السيدة الصينية المحترمة، وهي حرم أستاذ صيني شهير، تحدثت عن "الماء" بذلك المعنى عبر تعليق بسيط، وعندئذ صدمت ضيوفها حقا.

لقد كانت تضيف بعض الزوار الأمريكيين، ولما انتهوا من تناول لذيذ الأصناف، نهضت وقالت، بابتسامة ساحرة: " You sit here; I will make water: اقعدوا هنا؛ هاعمل مية [= سأتبول]".(١٠)

لقد كانت تترجم ذهنيا ديباجة ودية جدا إذ تستعملها مضيفة صينية بعد العشاء: 你們坐著，我去做水 [*ni-men zuo-zhe, wo qu zuo-shui*]. هذه لفتة مهذبة لمنع الضيوف من إساءة تفسير حركتها وهي تغادر المائدة لتحضر لهم الشاي أو القهوة. (أو ربما 做水، وينطق كلاهما *zuo-shui*) هي عبارة بكينية لهجية تعني "يضع غلاية ماء ليغليها فوق النار". كل هذا كان يغدو لائقا ولطيفا جملة وتفصيلا في تلك المناسبة لو كانت البيئة صينية، لكن ترجمتها 'الأمينة' أوقعتها في مشكلة لأن المقابلات الإنجليزية التي اختارتها سلَكت في البيئة الإنجليزية بطريقة مغايرة جذريا للطريقة التي سلَكت بها أصولها في بيئة صينية. حتى الجزء الأول، 你們坐著 [*ni-men zuo-zhe*: اقعدوا هنا] كان غشيما، ويبدو كأنه أمر لإبقاء أطفال أشقياء متسمرين في مقاعدهم، لكن الجزء الثاني طبعا 我去做水 [*wo qu zuo-shui*: هاروح أعمل مية] هو الذي كان صادما. فعلى الرغم من أن "make أعمل" و"water ماء" قد يُعَدّان مقابلَيْن لـ 做 [*zuo*] و水 [*shui*]، تصادف لسوء الحظ أن العبارة الإنجليزية "make wate" تعبير سوقي

---

(١٠) أنا مدين لصديقتي مدام هانز فرانكل Mrs. Hans Frankel بهذه القصة الحقيقية، التي وقعت في كاليفورنيا في وقت ما بعد الحرب العالمية الثانية.

إلى أقصى حد يمكن تخيله إذ تتفوه به سيدة محترمة فى هذه المناسـبة أيـا كـان المشار إليه بفعل ذلك، ما بالك وهو عن نفسها.

وتقع حالة معكوسة اجتماعيا فى ترجمة **بيرل بك** Pearl Buck الإنجليزية للرواية الصينية الشهيرة 水滸 [*shui hu*] أو ***حافة المياه*** *Water Margin*، التى جعلتها **بك *كل البشر إخوة*** *All Men Are Brothers*. قد تُعَدّ الكلمة الصينية 屁 [*pi*] مقابلا لكلمتى "wind: ريح، و fart: فساء" الإنجليزيتين، والاصطلاح 放屁 [*fang-pi*] مقابلا للاصطلاح الإنجليزى "break wind: يخرج ريحا". علـى أن هذا الاصطلاح يستعمل بصورة شائعة فى الصينية الدارجة كرد لاذع فى منتهـى قلة الأدب، حيث يدل على شيء من قبيل "هراء" أو "زبالة" لكنه ينطق دائما كلفـظ أشد فى سوقيته المهينة. وبما أن هذا الضرب من اللغة الفظة يأتى بشكل طبيعـى نوعا ما بالنسبة لرجل مثل بطل الروايـة حـاد الطبـع **وو سـونج** Wu Song (武松)، فإن "放屁" [*fang-pi*] هو ما يلقيه فى وجه صاحب المطعم عندما ينفذ صبره حيال إجابة منه، وهكذا:

武行者心中要吃，那裏聽他分
說，一片聲喝道："放屁，放屁！"
(Shi 14th century Vol. I:396)

وفى ترجمتين إنجليزيتين نشرتا فى عام ١٩٣٠، عومل هذا الاهتياج الفـظ على نحو شديد التباين:

(الترجمة الأولى)

But Wu Song would not listen to this as he wanted something to eat, so he swore at the man. (Jackson tr. 1937:437)

لكن وو سونج لم يكن لينصت إلى هـذا إذ أراد
شيئا يأكله، فوجّه السباب إلى الرجل.

(الترجمة الثانية)

Now Wu the priest longed much in his heart to eat, and so how could he be willing to listen to this explanation? He bellowed forth, "Pass your wind—Pass your wind!" (Buck tr. 1939:544)

والحال أن وو الكاهن جاش فؤاده بالشوق للأكل، فكيـف بـه إذن يرغب فى الإنصات إلى هذا الشرح؟ رفع صوته وأخـذ يجأر، "أخرج ريحك—أخرج ريحك!"

بالمقارنة، تحمل الترجمة الثانية لـ **بك** كثيرا من العنف الأصلى بما يفـوق الأولى، التى بالغت فى تليين الوصف بحيث تبدد انفعال **وو** إلى حد ما. لكن كلمات **بك** تبدو مقيّدة بشىء ذى طبيعة غير إنجليزية. وربما تصور القراء أن الأسـلوب يعكس اللغة الصينية العتيقة، لأن تعبيرات مثل " longed much in his heart to eat: جاش فؤاده بالشوق إلى الأكل" و" how could he be willing to listen to this explanation: فكيف به إذن يرغب فى الإنصات إلى هذا الشرح" تردد فيما يبدو صدى عصر بعيد. لكن ذلك صدى وهمى. فمع أن الرواية مكتوبة فـى حوالى بداية عهد أسرة **مينج** Ming (تأسس حكمها فى ١٣٦٨)، تقريبا فى نفـس زمن **تشوسر** Chaucer (١٣٤٠-١٤٠٠)، إلا أن لغة *شويهو Shuihu* لا تشترك بالنسبة لمتحدث الصينية فى العصر الحديث فى كثير أو قليل مـع لغـة **تـشوسر** المُستَغلَقة العتيقة بالنسبة لقراء الإنجليزية اليوم. ومن الممكن جدا أن تصدر قطعة

كهذه عن كاتب صينى فى بواكير القرن العشرين وستكون سهلة الفهـم علـى أى تلميذ من تلاميذ اليوم لغته الأم هى الصينية. (أنا نفسى قرأت الرواية كاملة عندما كنت فى حوالى العاشرة). إن الغرابة الأسلوبية للترجمة ترتبت فى الحقيقة علـى الاحتفاظ بخصائص نحوية صينية إنْ كانت طبيعية لدى المتحدث الصينى فهى غير طبيعية فى الإنجليزية. أما الحَرْفية الفاقعة فى هذه القطعة فهى عبارة " Pass your wind—Pass your wind!: أخرج ريحك—أخرج ريحك!". إذ بينما تجـرِّد رد **وو سونج** اللاذع من طابعه العنيف، تصير فعل أمر عبثيا أو مـضحكا، الـشىء الذى لم تكن لتكتبه أديبة مُجيدة مثل **بيرل بك** الحائزة على جائزتى نوبل وبوليتزر لو لم تشعر أنها مقيدة بوثاق. والترجمة المقترحة التالية، التى صيغت بإرشاد مـن الأستاذ **مكنوتون**، تمثل هذا الشذرة من النص وبأسلوب أقرب إلى الأصل، ولعلها فى الوقت نفسه كانت أيضا أقرب لما كان سيكتبه كاتب إنجليزى ذو تجربة بـدون ذلك القيد:

> In his great impatience to eat, Wu the priest simply refused to listen. "Bullshit!" he bellowed. "Bullshit!"
>
> فى تلهفه الشديد على الأكل، أبـى **وو** الكـاهن ببـساطة أن ينصت. "خراء!" جأرَ. "خراء!"

كان من الممكن أن نحقق نوعا من الحل الوسـط عـن طريـق اسـتبدال "bullshit: خراء" بـ "empty wind: قبض الـريح" أو "hot air: كـلام فـى الهواء"، والتى كانت أيضا ستبقى أكثر مرونة فى بناء الجملة الإنجليزية من " pass your wind: أخرج ريحك" عند **بك**. ومع ذلك فحتى تلك التعبيـرات الإنجليزيـة كانت ستغدو خفيفة وبائخة فوق الحد بالنسبة لشخصية **وو** الكاهن بمزاجه الحاد فى تلك المناسبة بعينها. ذلك أن كلمة "wind: ريح" فى عبارة "empty wind: قبض

الريح" تحولت إلى معنى "كلام بلا معنى أو عديم الجدوى"، وهو معنى تتماس معه بصورة هامشية فقط بالكاد الكلمة الصينية 屁 *[pi]*، ذات النطاق الدلالى الأضيق كثيرا. من الجائز أن هذه الصلة الدلالية الهامشية هى ما أدى بـ **بك** إلى اختيار "wind pass: يخرج ريحا" كمقابل للبذاءة الصينية فى مرات ظهورها العديدة عبر الرواية. وهذا المقابل الموضعى يكون له أحيانا معنى ما بفضل ذلك التداخل الدلالى الطفيف، حتى بالرغم من أنها قد تظل تسبب بعض الارتباك من الناحية النحوية، مثلا "This talk is only passing wind of court runners: هذا الكلام مجرد إخراج ريح من عدّائى الملعب" (Buck 1939:354) مقابل *這話卻似放屁* (Shi 14th century:258)؛ "When you were home, who dared to come near and pass his wind?: عندما كنتَ فى المنزل، من الذى جرؤ على الاقتراب وإخراج ريحه؟" (Buck 1939:391) مقابل 你在家時，誰敢來放個屁 (Shi 14th century:285)؛ "He is passing his wind off: إنه يخرج ريحه" (Buck 1939:502) مقابل 在那裏放屁 (Shi 14th century:366).

يصوّر **سافُورى** الترجمة الحرفية كلمة بكلمة على أنها "أكثر أشكال الترجمة بدائية، لا تصلح إلا للأكثر ابتذالا ونمطية من الأمور". وربما لا شيء أكثر ابتذالا ونمطية من "ماء" و"ريح" فى هذه المواقف، لكن طريقة الكلمة بكلمة أدت إلى نتائج يرثى لها. وكل هذا بفعل قيد الكلمات، ونتيجة للفكرة الغريزية بأن الأمانة فى الترجمة تقوم على إحلال الكلمات المقابلة. ونحن فى سبيلنا، فى الفصل التالى، إلى أن نناقش بالضبط لماذا هى وَهْمٌ، ولكن ليس قبل تعديل قولى السابق الذى يشير إلى كون هذا الوهم فطرة العقل غير المدرب. أجل، إن أى شخص يخوض فى لغتين أو أكثر بدون شيء من التدريب، نظريا كان أم عمليا، على التناظر المعقد بين أنظمتهما الدلالية (وغيرها) معرض بالذات للفخاخ من النوع الذى ضربنا أمثلته. غير أنه لزام علىَّ أن أؤكد أن الفخ سيبقى موجودا دائما أمام معظم الناس، ومن ضمنهم أولئك المتحصنون بالمعرفة النظرية وكذلك بالخبرة العملية. وستشهد على ذلك بعض الأخطاء التى ارتكبتها (كما سأذكر لاحقا) على الرغم من عملى

البحثى المركز إلى حد ما فى الموضوع. لكننى متأكد أننى كنت سأرتكب المزيد من هذه الأخطاء لولا عملى ذاك، ربما بما يكفى لهدم كل ترجمة قمت بها عبر عشرات السنين.

وبينما قد ينظر إلى هذا النوع من عقليات المترجمين كشىء يجب الاحتراس منه فى أنشطة الترجمة فى عصرنا الحديث، فمن السهل أن نفهم كيف كان بالفعل هو الأمر الطبيعى فى المراحل المبكرة من تاريخ العالم. وبصورة حتمية، فإن أولئك العديد من المترجمين الأوائل وجدوا أن من الصعب، إن لم يكن من المستحيل، ألا ينتجوا ترجمات تتنازل عن شىء من وضوح المعنى أو الجودة الفنية. ولم يكن أمامهم خيار آخر، ولكن بدا أنه لا مفر من إنتاج أى شىء أفضل من تلك النصوص المرتبكة أو حتى المغلقة فى اللغة الهدف. وسلّم الناس بهذه الترجمات على أنها شر لابد منه، لأنه فى غير هذه الحالة سيبدو الأمر خيانة. وهذا الإحساس العاجز حيال قيد الكلمات مصوَّر بشكل حى فى البكائيات التى يقتبسها نيدا (Nida 1964:13) من رجل الدولة والخطيب الرومانى العظيم **شيشرون** Cicero وهو يكتب فى القرن الأول ق.م. عن ترجمة أعمال المؤلفين الإغريق إلى اللاتينية:

> ...صعبٌ أن تحافظ فى ترجمةٍ على سحر التعبيرات التى هى فى لغة أخرى موفقة خير توفيق. ...فإنْ أنا نقلت كلمة مقابل كلمة، سوف تبدو النتيجة سقيمة، وإنْ كنت محكوما بالضرورة فغيرت شيئا فى الترتيب أو الصياغة، سأبدو خارجا عن وظيفة المترجم.

٤. خارج القيد

ظهر اتجاه تاريخى هام للخروج من القيد فى أوروبا القرن السابع عشر والثامن عشر، اتخذت ثماره اسم 'الخائنات الجميلات *les belles infidèles*'.

وقد عقد حكيم أوروبي من تلك الأزمنة مقارنة بين الترجمة وفكرة العشيقات: "الترجمات مثل العشيقات: الجميلات منهن لسن مخلصات، أما المخلصات منهن فلسن جميلات" (Davis 1996:31). كانت تلك الكلمات ستؤخذ اليوم بلا شك على محمل ذكورى، لكنها تُظهر التشاؤم العميق بخصوص جودة الترجمة في تلك العصور وتوحى بالمهرب الوحيد الذى قد يجده بعض المترجمين من المعضلة.

"إذا كان على المرء أن يضطلع بترجمة **بندار** Pindar كلمة بكلمة"، قال **أبراهام كولى** Abraham Cowley شاعر القرن السابع عشر الإنجليزى (Nida 1964:17) عندما نقل بعض أشعار الشاعر الإغريقى القديم إلى الإنجليزية، "سيُظَنُّ أن *مجنونا* قام بترجمة مجنون آخر؛ كما قد يبدو، عندما يقرأ شخص لا يفهم الأصل، ترجمته اللفظية إلى النثر اللاتينى التى لا مزيد عليها فى الخَرَق فيما يبدو. ...لقد قمت فى أنشودتىْ **بندار** هاتين، بأخذ وترك وإضافة ما أشاء؛ جاعلا هدفى ليس إخبار القارئ بما تحدث به على وجه الدقة، بل ماذا كانت طريقته ومنواله فى القول".

لقد كان إعلانا للتمرد من قِبل شاعر ضد ولاء كفيل بتقييد حريته فى إنتاج نصوص مُرضية فنيا. وكان المترجمون من أمثاله يرون خيرا لهم أن يكونوا عديمى الولاء للمصدر فينتجوا نصا من شأنه إرضاء ذائقتهم هم. ولهذا الغرض كانوا على استعداد للتضحية بتلك العناصر فى النص المصدر التى وجدوها متنافرة مع تلك الذائقة، أو لأن يستبدلوا بها أشياء قد لا تتوافق مع روح الأصل أو نكهته الفنية.

وقد مكنهم إصرارهم على تحرير أنفسهم من القيد من إطلاق العنان لمواهبهم الفنية وإنتاج الأعمال الرفيعة التى جرت العادة على اعتبارها ترجمات عظيمة. أشهر الأمثلة على تلك الفئة هى ترجمة **إدوارد فيتزجيرالد** Edward FitzGerald لـ *رباعيات Rubaiyat* **عمر الخيام** فى القرن التاسع عشر

وترجمات **عزرا پاوند** للشعر الصينى فى بدايات القرن العشرين. ولابد من الاعتراف بأن تلك الأعمال لعبت أدوارا مهمة فى المشاهد الأدبية التى ظهرت فيها. ويقدر أن ***رباعيات*** **فيتزچيرالد** قد باعت نسخا أكثر من أىّ كتاب آخر من الشعر الإنجليزى طبع على الإطلاق (Davis 1996:31). واستحوذت مجموعة **عزرا پاوند** من الأشعار الصينية القديمة ***كاثاى***[١١] *Cathay* على قلوب الشعراء والقراء بوجه عام بمجرد أن طبعت فى ١٩١٥. "القصائد التى فى ***كاثاى*** هى أشياء فى غاية الجمال"، قال **فورد مادوكس هيوفر** Ford Madox Hueffer، كما جاء نقلا عنه فى كتاب ***عزرا پاوند: أوزانه وشعره*** *Ezra Pound: His Metric and Poetry* لـ **ت س إليوت** T. S. Eliot الصادر فى سنة ١٩١٧ (Yip 1969:3). وإحدى القصائد التى قام بترجمتها من **لى باى** Li Bai، أكثر شاعر محبوب من العصر الذهبى للأشعار الغنائية الصينية، "**زوجة تاجر النهر: رسالة** "The River Merchant's Wife: a Letter (ويتصادف أنها مثال مهم وسنناقشه فى فصلنا الثالث) نالت التقريظ فى الولايات المتحدة باعتبارها "أجمل قصيدة إنجليزية فى أمريكا القرن العشرين" (Jin 1998a:30; 1998b:27). وقد حدث نفس الشىء فى الصين. ترجم **لِن شو** Lin Shu (١٨٥٢-١٩٢٤) ١٧٠ رواية غربية، أصبح بعضها رائجا للغاية بين القراء الصينيين فى ذلك الزمن، مثل *ديفيد كوپرفيلد* *David Copperfield* لـ **تشارلز ديكنز** Charles Dickens (والتى أسماها **لِن** 塊肉餘生記، ***حياة يتيم***).

ولا شك فى أن أولئك المترجمين ما كانوا لينجحوا على هذا النحو إنْ لم يحرروا مواهبهم من طغيان الولاء المقيد بالكلمة. ولعل هذه النقطة يمكن جلوها بأفضل صورة من خلال ترجمة **پاوند** لقصيدة أخرى لـ **لى باى**، "**فى وداع مِنج**

---

(١١) كاثاى اسم قديم للصين.—المترجم.

On Seeing Off Meng Haoran at the هاوران عند برج اللقلــق الأصــفر
."Yellow Crane Tower

(مثال ١. ٤. ١)

黃鶴樓送孟浩然之廣陵　　　　　　李白

故人西辭黃鶴樓，

煙花三月下揚州。

孤帆遠影碧空盡，

唯見長江天際流。 (Xiao *et al* 1998:300)

Separation on the River Kiang

–(English Translation by Ezra Pound)

Ko-jin goes west from Ko-kaku-ro,

The smoke-flowers are blurred over the river.

His lone sail blots the far sky.

And now I see only the river,

The long Kiang, reaching heaven.

—By Raihaku. (Yip 1969:213)

فراق على نهر كيانج

— (الترجمة الإنجليزية لـــ **عزرا باوند**)

كو-چن يتجه غربا من **كو-كاكو**-رو،

أزهار الدُخَان مضبَّبة فوق النهر.

شراعه الوحيد نقطة فى السماء البعيدة.

والآن لا أرى إلا النهر،

كيانج الطويل، بالغا السماوات.

— تأليف **رايهاكو**.

إذا قارن المرء بين ترجمة **باوند** والصورة التوضيحية (انظر الشكل ٢ - من Xiao *et al* 1988:301)، التى رسمها مصوّر من عصر أسرة **كنج** Qing وعليها نسخة من فن الخط لقصيدة **لى** الأصلية فى ركنها، لا يملك المرء إلا أن يُعجب بـــ **باوند** لإمساكه بجمال القصيدة رغم أخطائه وعدم دقته. وكل العبارات الثلاث الأولى التى يتكون منها السطر الأول من الأصل حُرّفت فى سطر **باوند** "Ko-jin goes west from Ko-kaku-ro: **كو-چن** يتجه غربا من كو-كاكو-رو". و "يتجه غربا" مجرد إساءة فهم: كان **باوند** يتابع محقق النص الصينى [إرنست فرنسيسكو] **فينوللوسا** [Ernest Francisco] Fenollosa، الذى لم يفهم أن العبارة الصينية 西辭 [*xi-ci*: مغادرة الغرب] تعنى "وداعا للغرب"، ومن ثم

فى الواقع "يتجه شـــرقا". وبتـــسمية 黃鶴樓 [*hunag-he-lou*—بـــرج اللقلـــق الأصفر] "كو-كاكو-رو Ko-kaku-ro"، كان **پاوند** ببساطة يفعل الشيء الأســـهل له، مستخدما تدوين **فينوللوسا** لعلامات أصوات اسم المنطقة كما نطقـــه المـــدرس الذى علمه اليابانية (بفضل نفس الكتابة الصوتية الملتوية، أصبحت **لى باى** أو **لـــى پو** "**رايهاكو** Raihaku".) لكن التحريف الآخر، "**كو-چن** Ko-jen"، وتحـــريفين آخرين فى السطور الأخرى شديدة الشبه بما قال **كولى** إنه فعله مع **پندار**.



*الشكل ٢ . رسم توضيحى من عصر أسرة **كنج** للقصيدة التى ترجمها **پاوند***

من هوامش **فينوللوسا** التى استأنس بها **پاوند** عند اشتغاله على الشعر الصينى، من الواضح أنه عرف أن "**كو-چن** Ko-jen" ليست اسما، بل هى نطق (ياپانى مرة أخرى) للعلامات الصينية 故人 [*gu-ren*]، والتى تورد الهوامش البرشامة المقابلة لها "old acquaintance: أحد المعارف القدامى". والظاهر أن **پاوند** وجد هذه العبارة الوصفية باهتة أكثر من اللازم بالنسبة للقصيدة واستبدل بها أصواتا (بالنطق الياپانى، طبعا) للعلامات الصينية، قالبا إياها اسما شخصيا. إنه تشويه متعمد، ارتكبه "فيما يبدو بعينين مفتوحتين"، كما يصفه **هيو كِنر** Hugh Kenner (Kenner 1971:204)، وهذا شيء ما كان لمترجم أمين للنص أن يفعله. وقد دافع عن ذلك بعض الأساتذة، **واى-لِم يپ** Wai-lim Yip (Yip 1969:140) مثلا، على أرضية المؤثرات الموسيقية ("Ko-jin" تنسجم مع "goes" و"Ko-kaku-ro")، ولكن ربما كان هناك سبب أقوى يتمثل فى التوافق الذى يمنحه هذا الاسم الشخصى مع ممارسة المتحدثين الأصليين بالإنجليزية فى مثل هذه الحالة. إنه يضفى على البيت مباشرة حميمية دافئة، لم يكن بوسع أى ألفاظ وصفية توليدها والتى هى على نحو مدهش قريبة من أسلوب بيت **لى باى** بلفظه الصينى الشعرى على نحو فريد 故人 [*gu-ren*]، الشيء الذى لم يكن بمقدور المقابل النمطى "my old friend: صديقى القديم"، رغم أنه قريب تماما من الناحية الدلالية، أن يمثله أفضل كثيرا من عبارة **فينوللوسا** " old acquaintance: أحد المعارف القدامى".

وعلى نفس المنوال، تتخذ "كيانج Kiang" فى العنوان والبيت الأخير شكل اسم علَم، ألا وهو الخاص بالنهر المذكور فى القصيدة، رغم أن هوامش **فينوللوسا** تفسر الكلمة الصينية 江 [*jian*] بالكلمة الإنجليزية "river: نهر". ورغم أن هذا يحوّل الاسم الإنجليزى للنهر فى العنوان إلى نكتة مضحكة (فـ "نهر كيانج" تعنى "نهر النهر" لأى شخص ملمّ بأى قدر من الصينية)، إلا أنها تصنع معنى معجزا فى البيت الأخير، المشطور إلى شبهىْ بيت بفضل حس **پاوند** القدير للشكل الشعرى.

ومنفصلا عن "النهر the river"، يظهر "كيانج الطويـــل the long Kiang" الآن كتكرار توكيدى انتقالا إلى قفلة جميلة، على نحو لا يخالف الأصل الصينى. (ربما تكمن المشكلة الحقيقية فـــى البيـــت الأخيـــر فـــى "reaching heaven: بالغـــا السماوات"، لكن تلك قد تكون مشكوكا فيها ليس كاختلاق، بل كتفسير للأصل قابل للنقاش).

"أكثر اقترابا من اقتراب ***الرباعيات***"، هذا مـــا يـــنصّ عليـــه تقيـــيم **باونـــد** (Kenner 1971:206) لترجمته نفسها. والجهود التي بذلها ليكـــون قريبـــا مـــن الأصل جلية تماما حتى من هذا المثال البسيط. مع ذلك فإن بعض اختياراته تبـــين اتجاها واضحا إلى التخلى عن الأمانة عمدا من أجل 'الجمال'، أى هـــدف **كـــولى** المعلن. وربما اعترض الأشخاص الذين يعزون أهمية خاصة إلى هـــذه الملامـــح الشكلية فى النَظم كعدد الأبيات والقوافى على شعره الحر كذلك كمـــساس بجمـــال الأصل.

وقد ينظر إلى هذا على أنه أفضل نوع من 'الترجمة الحـــرة'، طالمـــا أن المترجم يبذل جهدا، على العمل ككل، ليبدع شيئا بوسعه تمثيل الأصل فـــى اللغـــة الجديدة. على أن هناك ما يسمى بترجمات هى 'حرة' إلى درجة أن 'الترجمة' قد لا تبقى التصنيف الصحيح لها، كما سأناقش بإيجاز أدناه.

٥. خارج الحدود

إليك هذه الفقرة الختامية من ***مزرعة الحيوان*** *Animal Farm* لـــ **جورج أورويل** George Orwell (Orwell 1946:128):

(مثال ١. ٥. ١)

> صاح اثنا عشر صوتا فى غضب، وكانت كلها متشابهة. ولم يعد هناك الآن مجال للسؤال عما حدث لوجوه الخنازير. أخذت المخلوقات التى بالخارج تنقل أنظارها من خنزير إلى إنسان، ومن إنسان إلى خنزير، ومن خنزير إلى إنسان مرة أخرى؛ ولكن كان قد صار من المستحيل أن تعرف هذا من ذاك.

وفى ترجمة صينية طبعت فى تايوان سنة ١٩٧٢، ضوعف هذا إلى ثمانى فقرات. ولا تنتهى حكاية **أورويل** الرمزية الحديثة الشهيرة المروية على لسان الحيوان فى الترجمة الصينية بالمخلوقات البائسة خارج حجرة الاجتماعات وهى تشاهد فى ذهول صامت تغيُّر خلقة الخنازير الطغاة. إنها تثور غضبا، تريد أن تتمرد، وتتساءل عما إذا كان ينبغى تسمية فعلها هبّة أم ثورة أم ثورة مضادة، وبعد مجادلات عالية الصوت من **جاو يامنج** Gao Yaming (تسمية المترجم لـ **كلوفر** Clover، الفرسة العجوز)، تتفق على الهدف: قتل **نابولى** Napoli (تسمية المترجم لـ **نابليون** Napoleon، الخنزير القيادى). لكن بمجرد أن توشك على الهجوم، يشن **نابولى** هجوما شرسا عليها مع قطيع كلابه الضخمة، مُوقعا خسائر فادحة. وتصاب **جاو يامنج** بجراح قاتلة، لكنها قبل أن تموت تستطيع أن تتنبأ بأن **نابولى** لن يقدر على قتل كل الحيوانات، وأن الشمس ستشرق ثانية وأن الحقيقة ستسود.

ومهما كان ما دفع مَنْ يسمى بمترجم إلى فعل هذا، فتلك بالقطع قصة مختلفة عن تلك الخاصة بالعمل الأصلى. وربما وجد ختام **چورچ أورويل** استسلاميا فوق الحد، وليوافق الأمر ذائقته الخاصة، أضيفت انتفاضة عنيفة ونهاية مأساوية مزخرفة بشعاع من الأمل البراق. وما أراه هو أن هذا الهيجان الحماسى السياسى لا يُقوّى بل يُضعف الهجاء الأصلى الذى قصده **چورچ أورويل**، الذى

ربما كان سيغضب إذا كان بمقدوره قراءة ذلك. أمّا أن نناقش ما إذا كان التغيير للأفضل أم للأسوأ فتلك حقا نقطة جانبية: هذه لم تعد ترجمة، بل هي إعداد بتصرف.

وربما كانت الأعمال المعدة بتصرف ستوجد دائما. وهناك سوابق شهيرة، مثل بعض مسرحيات **شكسبير**. وبين ظهرانينا صار ديوان ***بيولف*** *Beowulf* لـ **شيمس هينى** Seamus Heaney من الكتب الأكثر مبيعا. ومهما يكن من شيء فقد يبدو أن الأكرم للمُعدّ هو أن يشير إشارة واضحة إلى أنه لا يترجم فى الحقيقة، مثلما فعل **هينى** تقريبا، الذى شرح أن عمله كان "حوالى ثلث من **هينى**، ثلثين من 'حق النص عليه'، ومن ثم فهو مزج بين المؤلف المجهول والشاعر المعاصر"، بحسب كاتب صحفى. (Gussow 2000:B1 *ff*)

وبما أن هذا اتجاه يَقْصُر عن نطاق الترجمة بالمعنى الصحيح أو يتجاوزه، فإننا لن نناقشه أكثر من هذا فى أى موضع آخر من الكتاب.

وسنمر على القليل من النقاط البارزة فى تاريخ الترجمة فى الفصل التالى دون الخوض فى تفاصيل كثيرة. وثمة تلخيص مبسَّط للغاية فى فصل "**القيام بالمهمة** Tackling the Task" فى كتاب ***عن الترجمة*** (Jin and Nida 1984:16) مؤداه أن تاريخ الترجمة يتألف، بوجه عام، من تناوب بين الحَرْفية والحرية غير المقيدة. وكما أوضحنا فى هذا المدخل، فإن ذلك فى جوهره صراع بين ولاءين: ولاء لكلمات الأصل وولاء لذائقة المترجم الخاصة، الذى يقف غالبا وراء محاولات الإفلات من قيد الكلمات. وعلينا أن نبحث عن نهج مناسب من خلال حل واقعى لهذا الصراع.

الفصل الثانى

مثل عليا ووقائع

١. جهود بطولية

منذ أن صارت الترجمة حاجة كبرى للمجتمع البشرى، أسهمت جهود الموهوبين والمجتهدين فى تسوية ذلك الصراع بين الولاءين. وتُنسب المحاولة المهمة الأولى لترجمة مسئولة فى الغرب عادة إلى مبدأ **شيشرون** القائل بعدم الترجمة كلمة مقابل كلمة، بل الترجمة معنى مقابل معنى (٤٦ ق.م.) (Steiner1975/1998:248). أما الكاهن البوذى الصينى البطولى **شوان زانج** Xuan Zang (玄奘 ٦٠٢-٦٦٤) من عصر أسرة **تانج** Tang، الذى صيغت رحلته العجيبة إلى الهند سعيا وراء السوترات sutras الأصلية [النصوص البوذية التراثية] صياغة قصصية فيما بعد فى الرواية الكلاسيكية 西遊記 (***الرحلة إلى الغرب***[١٢] *The Journey to the West*)، فقد زاد الهدف وضوحا. إذ نصّ على مبدأين إرشاديين لترجمة السوترات التى جلبها عائدا من الهند: 既須求真،又須喻俗. أى إنه لابد أن تكون الترجمة فى آن واحد صادقة (أمينة مع الأصل؟) ومفهومة لعامة الناس.

وكان الفرنسى **إتيين دوليه** Etienne Dolet (١٥٠٩-١٥٤٦) هو أول من لخص مبادئ الترجمة تحت خمسة خطوط عريضة (Nida[13] 1964:15-16):

---

(١٢) ترجمها إلى الإنجليزية **أنتونى سى يو** Anthony C. Yu. The Univ. of Chicago Press, 1980)؛ وترجمها أيضا بشكل مختصر آرثر ويلى Arthur Waley بعنوان ***القرد*** *Monkey*.

(١٣) كلام **نيدا** المعادة صياغته اعتمادا على كارى (Cary 1955:17-20).

١. لابد أن يفهم المترجم تماما محتوى ومقصد المؤلف الذى يترجمه.
٢. ينبغى أن يمتلك المترجم معرفة تامة باللغة التى يترجم منها، ومعرفة ممتازة كذلك باللغة التى يترجم إليها.
٣. ينبغى أن يتجنب المترجم الترجمة كلمة مقابل كلمة، لأن اللجوء إليها يقوض معنى الأصل ويدمر جمال التعبير.
٤. ينبغى أن تستخدم الترجمة صيغ الكلام المستخدمة فى الاستعمال اللغوى الشائع.
٥. بالنسبة لاختيار وترتيب كلماته، ينبغى أن ينتج المترجم تأثيرا كليا على المجمل مع 'جو عام' ملائم.

والجديد فى مبادئ **دوليه** هو الاشتراط المذكور بوضوح عن التأثير. المبدأ الثالث هو ترديد لمبدأ "معنًى مقابل معنًى" عند **شيشرون**، لكن كلا من الرابع والخامس يخاطبان قابلية الفهم والتأثير على القارئ. وهذان قريبان جدا من المبادئ التى نحاول أن نرسَخها، وقد مضى ما يقرب من نصف ألفية منذ صاغها **دوليه**.

كان **دوليه** يقينا شخصية مرموقة فى تاريخ الترجمة، وقد قادته شجاعته الأخلاقية عبر مسيرة تضارع فى بطوليتها الأسمى مسيرة الراهب الصينى، وإن كانت أقصر بكثير. وقد مات بسبب تفانيه فى الترجمة الجيدة. فقد حوكم بتهمة الهرطقة فى "ترجماته الخاطئة"، وأدين بالإلحاد، وعُذّب وخنق، وأحرق جسده مع نسخ من كتبه فى ١٥٤٦، وعمره ٣٧.

٢. الوسط الذهبى وكعب أخيل

الواقع أن تصنيف **چون درايدن** John Dryden، المترجم الشاعر فى القرن السابع عشر، للترجمة إلى *الترجمة الحرفية metaphrase* و*إعادة الصياغة*

paraphrase و*المحاكاة* *imitation* كان دفاعا عن الوسط الذهبى. لأن ما كان يفضله لم تكن *الترجمة الحرفية* (كلمة مقابل كلمة) ولا *المحاكاة* (الترجمة الحرة)، بل النوع الذى أسماه *إعادة الصياغة*، "أو الترجمة بأريحية، حيث يُبقى المترجم المؤلف نصب عينيه، فلا يفلت منه أبدا، ولكن كلماته لا يتم اتباعها بصرامة مثل معناه، ومن المسلم به أن هذه أيضا يتم تضخيمها، ولكن ليس تبديلها" (Steiner 1975/1998:269).

وهذا فى جوهر الحقيقة هو الهدف الذى جاهر به أكثر المنظرين الإنجليز تأثيرا قبل القرن العشرين، **ألكسندر تايتلر** Alexander Tytler، الذى عرّف الترجمة الجيدة فى كتابه ***مقال عن مبادئ الترجمة*** *Essay on the Principles of Translation* (١٧٩١) بهذه المعايير الثلاثة (التى أسماها "القوانين العامة للترجمة"؛ Tytler 1791; 1978:16):

١ - ينبغى أن تورد الترجمة تسجيلا كاملا لفكرة العمل الأصلى.

٢ - ينبغى أن يكون لأسلوب ومنوال الكتابة نفس الطابع الموجود فى الأصل.

٣ - ينبغى أن تأخذ الترجمة بكل سلاسةِ التأليف الأصلى.

واشتراطات **تايتلر** خطوة أخرى إلى الأمام مقارنة باشتراطات **دوليه**، ذلك أن كلا من الجانبين الوقائعى والأسلوبى قد تم تحديدهما الآن. وثمة رغم كل شىء اتجاه فى نظرية **تايتلر** لعله كان الأكثر ضررا كمبدأ إرشادى. إنه دفاعه عن حاجة المترجم إلى فرض "ذوقه الراقى" على الأصل، وبنص كلماته: "المترجم العادى يغرق تحت جبروت الأصل الذى لديه، والنابغ يعلو عليه فى كثير من الأحيان" (Tytler 1791; 1978:42) وهذا "الذوق الجيد للمترجم يغطى دوما على عيوب الأصل" (*ibid.*:88). و"الشخص ذو الشعور المرهف" مكفول له "حرية...الإضافة إلى أو الحذف من أفكار الأصل"، وكذلك "حقّ...تصحيح ما يبدو له تعبيرا غير

معتنى به أو غير دقيق فى الأصل، حيث يبدو أن عدم الدقة ذلك يؤثر تأثيرا ماديا على المعنى" (*ibid.*:54).

وقد لا يكون من قبيل المصادفة أن يحدث نفس الشىء، بطريقة أفدح، لنظرية وتطبيق مترجم صينى شهير ربما كان قد تأثر بـ **تايتلر**. ذلك أن **يان فو** Yan Fu 嚴復 (١٨٥٥-١٩٢١) كان أهم مترجم صينى فى مستهل عصور الصين الحديثة. وكان معاصرا لـ **لِن شو**، ولكنه على عكس **لن شو**، اكتسب معرفة جيدة بالإنجليزية عندما كان طالبا فى إنجلترا فى عقد ١٨٧٠ و، بعد عودته، انخرط فى ترجمة أعمال الفلسفة والعلوم الاجتماعية كوسيلة للارتقاء بحداثة الصين. وفى تمهيده لترجمته لكتاب ***النشوء والارتقاء والأخلاقيات*** *Evolution and Ethics* لـ **ت هـ هكسلى** T. H. Huxley، التى نشرها فى ١٨٩٧ تحت عنوان 天演論 [*tian-yan-lun*]، وصف مبادئه، وهى أيضا ثالوثية. وبالإيجاز النموذجى للكتابة الصينية القديمة، وصف ما أسماه "الصعوبات الثلاث فى الترجمة" فى ثلاث كلمات: 信、達、雅 [*xin-da-ya*]، وتعنى "الأمانة والفصاحة والطلاوة".

وواضعين نصب أعينهم تجربة **يان** عندما كان طالبًا فى إنجلترا، راود الدارسين الشك فى أنه ربما صاغ أفكاره تحت تأثير **تايتلر**، الذى يفترض أن مبادئه تلخصت فى كلماته الثلاث. وقد حاجج دارسون آخرون بأنه كان يومئ إلى مترجمين بوذيين صينيين قدامى. فى حين اقترح آخرون أنه ربما كان قد استعار أفكاره من الباحث الأوروبى فى القرن التاسع عشر **هيربرت روزنشتاين** Herbert Rothenstein، الذى كانت معاييره 'الثالوثية' هى بالضبط "الأمانة، الفصاحة، الطلاوة" (Chen 1992:124).

ومهما كانت مصادر أفكار **يان**، فقد مارست معاييره ذات الكلمات الثلاث تأثيرها فى المترجمين الصينيين كمبادئ إرشادية سائدة عبر القرن العشرين. ومع ذلك فإن ثمة مشاكل خطيرة فى نظريته وتطبيقه. وقد ثارت اعتراضات أثناء

النصف الأول من القرن العشرين كانت موجهة فى الأساس إلى معيار "الطـــلاوة"، الذى عرّفه **يان** تحديدا بصفته أسلوب 'ما قبل أسرة **هان** Han'. ولا شك فـــى أن هناك الكثير مما يمكن قوله ضد هذا الاشتراط الفنى فى الترجمة، سواء مع حصر **يان** له على ما هو عتيق أو بدونه. وعلى كل حال، فقد تعــرض حتـــى معيـــاره المبدئى الخاص بـــ "الأمانة" لنقد شديد من باحثين جدد قـــارنوا ترجمتـــه بأصـــله وقارنوا تطبيقه بنظريته.

فقد اكتشف **وانج كى- فـــى** Wang Ke-fei (Wang 1992:7) أن **يـــان** "أضاف إلى، وأسقط من، واستبدل وأعاد كتابة" الكثير جدا مـــن الأصـــل ليخـــدم أغراضه الخاصة إلى حد أنه "لم يُبق إلا قدرًا ضئيلاً فقط شاهدا على أمانته". وقـــد وصلت **إليزابيث سن** Elisabeth Sinn إلى خلاصة شبيهة حيث ســـاقت أمثلـــة عديدة من 天演論 [*tian-yan-lun*] لـــ **يان**، يمثل أحدها إقحاما مذهلا من قبـــل **يان** لفقرة ينهى بها القسم الأول من كتاب **هكسلى**:

斯賓塞爾曰：天擇者，存其最宜者也。夫物既爭存矣，而天又從其爭之後而擇之，一爭一擇，而變化之事出矣。[14]

---

(١٤) لا تشير **إليزابيث سن** (ومقالها بالإنجليزية) إلى مصدر ترجمة يان الصينية هـــذه أو تقـــدم أصـــلها الإنجليزى. وأنا مدين للأستاذ **ليروى سيرل** Leroy Searle من جامعة واشنطن بحُكْمه بأنها قد تكون تلخيصا تفسيريا يعيد صياغة قطعة أطول كثيرا من *مبـــادئ علـــم الأحيـــاء* *PRINCIPLES OF BIOLOGY* لـــ **هيربرت سبنسر** (New york: D. Appleton & Co.. 1866-67) vol 1. pp. 444-45. وربما كانت الترجمة العكسية لكلمات يان ستجرى على هـــذا المنـــوال (بـــدون علامتـــى تنصيص، كما فى نص يان الصينى):

يقول سبنسر: =

وهذه الفقرة التي ترتكز على اقتباس من **هيربرت سبنسر** Herbert Spencer لا توجد في أصل **هكسلي** ولم يكن من الممكن أن توجد، كما تشير **سن**، لأن كتاب **هكسلي** هو "في الحقيقة، دحض للتطوُّرية **السبنسرية**". وبكلمات أخرى، قام **يان** عامدا متعمدا بإدراج شيء في ترجمته **هكسلي**، وباسم **هكسلي**، شيء لا يستهان به عارضه **هكسلي** بوضوح، لمجرد أن **يان** نفسه حبّذه (Sinn 1991:362).

كان ذلك تبعة طبيعية لتمتع "ذي الشعور المرهف" بـ "حرية...الإضافة إلى أو الحذف من أفكار الأصل" حسب **تايتلر**. ومن الجلي، في واقع الأمر، أن هذا كان ابتعادا عن الهدف المتمثل في تأثير متكافئ إلى حد أنه أصبح ولاء لذائقة المترجم نفسه.

٣. ولاء واحد

إذن فقد كان من الطبيعي للمترجمين المجتهدين أن يقاوموا. وفي الصين كان الكاتب العظيم **لو شون** Lu Xun متزعما القضية، بلازمته 寧信而不順، "خير لك أن تكون غير سلس من أن تكون غير أمين" أو "خير لك أن تكون أمينا وغير سلس". وكان أثناء سجال شرس بين المترجمين في عام ١٩٣٠ أن انخرط **لو** في معركة لا هوادة فيها مع المدرسة المضادة التي كان شعارها هو 寧順而不信، "خير لك أن تكون غير أمين من أن تكون غير سلس" أو "خير لك أن تكون سلسا وغير أمين"، نفس المبدأ الذي يقوم عليه "الجمال الخائن" في أوروبا القروسطية. وبإخلاصه العميق ومكانته العالية، بدا **لو شون** حاملا الراية حتى بعد

- يتجسد الانتخاب الطبيعي في بقاء الأصلح. وتمارس الطبيعة انتخابها في المنافسة المستمرة من أجل البقاء ويظهر التطور من خلال عملية التنافس والانتخاب.

موته فى ١٩٣٦ بوقت طويل. ولابد من الاعتراف بأنه كان قاب قوسين من موقف متوازن مع إصراره على الولاء، رغم أن جانبا كبيرا من الأمر يتوقف على كيف يفسر المرء "عدم السلاسة".

وتبين واقعة مثيرة للاهتمام كيف أن حركة صغيرة فى الاتجاه الخاطئ تكشف الضعف فى ذلك الموقف. ففى ١٩٧٨، وزع مكتب ترجمة صينى وثيقة معتمدة عن الأصول المرعية فى الترجمة إبان انعقاد مؤتمر دولى. كان ذلك أثناء فترة ما بعد دخول الصين مرة أخرى فى الأمم المتحدة كعضو دائم فى مجلس أمنها وكانت هناك أكوام ضخمة من وثائق الأمم المتحدة ستترجم إلى الصينية كواحدة من لغات الأمم المتحدة الرسمية. وأخذ جهد قومى مساره مع انخراط كل الجامعات الكبرى فى البلد للتعامل مع تلك المهمة الترجمية الهائلة وكان المؤتمر محاولة لتحسين المستوى العام للترجمة. وكان أحد المبادئ المرشدة التى طرحت فى الوثيقة "حاول أن تكون دقيقا ومقروءا على السواء، ولكن إذا لم تستطع أن تكون كليهما، كن دقيقا أولا."[١٥] كانت هذه اللهجة الآمرة فى الحقيقة تسير على درب **لو شون**، لكنها ذهبت أبعد قليلا فيما ظنت السلطات أنه الاتجاه الصحيح. فبينما عرّف **لو** عبارة "غير سلس" بعناية ليكون معناها "يظل مقروءا"، كانت هذه اللهجة تؤكد على جواز أن تكون "دقيقا" أولا دون أن تكون مقروءا. ولعلى أضيف أننى كنت حاضرا فى المؤتمر وطعنت فى هذا المبدأ فى جلسة بحضور كل

---

(١٥) عقد المؤتمر فى درنچياهنج Zhenjiang، فى إقليم چياهنجسو Jiangsu Provincc. والتعليمات الأصلية بالصينية مقتبسة بالنص فى مقالى الصينى <不是魚和熊掌> ["**القضية ليست إما سمكة وإما كف دب**"] (Jin, 1998a 120; 1998b: 109)، المكتوب بعد المؤتمر. ["إما سمكة وإما كف دب" تعبير صينى يعنى ألا يطمع الإنسان فى الفوز بشيئين جيدين، مثل السمك وكفوف الدببة وهى من لذائذ الطعام فى الصين، وعندما يقتضى ذلك الذهاب فى اتجاهين مختلفين وجهدا مضاعفا. فالدب فى الغابة والسمكة فى البحر.—المترجم]

الأعضاء فور أن قرأت الوثيقة. نهضت واقفا من بين الجمهور وسألت الأشخاص المسئولين: "هلا تفضلتم بأن تشرحوا كيف يمكن لنص أن يكون دقيقا دون أن يكون مقروءا؟" لكن كل الرد الذى جاءنى كان صمتا حرجا لدقيقتين فى حجرة الاجتماعات الواسعة. وقد تم إقرار الوثيقة لتصبح سارية المفعول بدون أى تصويب لذلك الاشتراط.

وكان اتجاه **لو شون** ماثلا أيضا، إلى حد ما، فى خاتمة خلص إليها **بيتر نيومارك** Peter Newmark (Newmark 1981:64) عن ولاء المترجم: "ولاؤه الأول لمؤلِفه، والثانى للغته الهدف، والأخير للقارئ". صحيح أن **نيومارك** كان له حس حاد بالدقائق الفنية التى يتعين على المترجم أن يلتفت إليها، ومن ثم فإن ولاءه لا يتساوى مع النموذج الأصلى للولاء المقيد بالكلمة، المبنى على النظائر الفجة. لكنه يهبط بولاء المترجم لنص اللغة الهدف إلى مكانة ثانوية.

والآن ما هو الولاء الثانوى؟ الولاء بحكم التعريف، لا ينبغى ولا يمكن توزيعه بين سيّدين متصارعين. لو أنك على ولاء لمليكك فى المقام الأول وأيضا للملكة لأنها زوجته، فذلك الولاء الثانوى معقول وربما متوقع لأن الملكة متحدة مع الملك. ولكن فى حالة أن يتصادف أن تقود الملكة حملة على الملك، كما حدث بالفعل فى تواريخ الأسر الحاكمة فى العالم، وإذا كنت ما زلت تعتبر أن تشيّعك للملك هو الأول أفلم يكن ينبغى عليك الرجوع عن ولائك الثانوى أو حتى تحويله إلى عداوة فعلية؟ ستصير خائنا للملك إن لم تفعل! والحقيقة أن فكرة ولاء ثانوى فى الترجمة تعنى، بنفس الطريقة، استعدادا للتضحية بجودة نص اللغة الهدف، لا أكثر ولا أقل. ينبغى على المترجم إذن أن يحافظ على الولاء للنص المصدر بأى ثمن، بما فى ذلك أن يكون مجبرا على إنتاج شىء أقل من متطلباته الفنية الخاصة.

إن تهافت هذا الموقف ينبغى فهمه فى سياق طبيعة الترجمة.

فما الترجمة؟

يعرّف **رومان ياكبسون** (Jakobson 1966:233) كل أنواعه الثلاثة للترجمة على أنها "تفسير لعلامات لفظية". وتفسير العلامات ليس سوى جلو الرسائل التى تحملها العلامات. الترجمة (أو، بتصنيف **ياكبسون**، "الترجمة البين-لغوية أو *الترجمة بالمعنى الصحيح*")، هى تحويل الرسائل من لغة إلى أخرى، والمترجم هو حامل الرسالة التى يقولها المرسل فى اللغة المصدر للمتلقى الذى لا يعرف تلك اللغة.

وكيف يبدى الرسول ولاءه؟ هناك فقط سبيل عقلانى واحد: بحمل الرسالة إلى المرسَل إليه بطريقة تجعلها تصل إلى المرسَل إليه بالفعل. هَبْ أن رسولا كان عليه أن يعلن أن ولاءه للمرسِل لا يتزعزع ولكنه ليس كذلك للمرسَل إليه وأنه لهذا لا يمكنه أن يكون مسئولا إذا لم تصل إلى المرسَل إليه بالفعل الرسالة التى يسلمها إليه، فهل كان هذا الولاء سيساوى شيئا؟

وبسبب طبيعة الترجمة هذه، لا يمكن لولاء المترجم إلا أن يكون موحّدًا. فإما ولاء موحد، ولاء للمرسل إليه وبالمثل للأصل، أو لا ولاء بالمرة. وإذا كان ناقصا على أى نحو للمرسل إليه، لا يمكنه إلا أن يكون ناقصا للمرسِل بنفس الطريقة.

والعكس صحيح. إذ لا يمكنك أن تكون على ولاء للمرسَل إليه دون أن تكون على ولاء للمرسِل فى الوقت نفسه. إن العمل الفنى يستحق الترجمة فقط بسبب مزاياه الفنية الفريدة: إن المترجم الذى لا يحاول قدر المستطاع أن يعيد عرض تلك المزايا الفريدة بل يستبدل بها شيئا مألوفا لديه لا يكون فى حالة ولاء لقرائه بل يخدعهم فى الواقع.

إن خدمة سيدين تعد دائما مستحيلة أو غير مرضية مرتين. وتمثّل جملة "أنا خادم سيدين"، كما نطق بها **ستيفن ديدالوس** (*U* 1.638) كرد لاذع على الإنجليزى **هاينز** Haines، ملمّحا إلى مسرحية إيطالية بذلك العنوان، احتجاجا واضحا على كل من الإمبراطورية البريطانية وكنيسة روما وصرخة للانعتاق من كلٍ منهما. وعلى كل حال فإن مهمة المترجم لها شرطها الفريد الخاص بالولاء المزدوج، الذى بدونه سيغدو المرء ببساطة مقصرا فى واجبه. إن على المرء أن يكون خادما ولاؤه لسيدين لكى يكون مترجما جيدا. ولا يكمن منتهى بهجة المرء إلا فى خدمتهما معا بملء إرادته وكما ينبغى.

٤. التكافؤ فى الاختلاف

من المفهوم أن أولئك الذين دافعوا عن ولاء مختل التوازن أو مارسوه لم يفعلوا ذلك لأنهم فضلوه على ولاء تام. لقد كان اختيارا لما اعتبروه شرا أهون مقابل الشر الأكبر المتمثل فى عدم تحقيق ولاء بالمرة. وما أكدنا عليه هو أن الترجمة كنمط للاتصال تتطلب بطبيعتها ولاءً مزدوجا ولكنْ موحدا، ومن هنا فإن الولاء مختل التوازن ليس أفضل كثيرا من عدم الولاء بالمرة. بل إن الأوثق صلة بذلك هو أن الأساس الذى يُفترض أن الولاء مختل التوازن يقوم عليه يتمثل فى فرضية لا يعتمد عليها.

وكان معظم المترجمين المتمرسين سيربأون بأنفسهم عن هذا النوع من الأخطاء الذى سقنا نماذج منه فى مثال ١. ٣. ٢؛ مثلا ترجمة 做水 [*zuo-shui*] إلى "أعمل مية make water". ولكن إذا وجد أحدهم أن من الضرورى أن يعبر عن فكرة بطريقة غير مقبولة فى لغته نفسها (وهذه نتيجة للولاء مختل التوازن)، فالأرجح أن عقليته شبيهة بتلك التى نوقشت تحت عنوان "ولاء فى غير موضعه" فى الفصل الأول. أو فلنقل، يُحتمل أنه يفكر فى الأمر من حيث الألفاظ والأبنية المتناظرة، وهى غالبا ما تكون خادعة.

وتختلف لغة عن لغة ليس فى الكلمات فحسب، ولكن كأنساق systems دلالية مختلفة تمام الاختلاف. والواقع أن التمييز الرصين للاختلافات النسقية بين اللغات شرط مسبق من شروط الترجمة الجيدة. ولا يعنى مصطلح 'نسقى' systemic أن الاختلافات يمكن تتبعها بطريقة منهجية systematically، وإنما يعنى أن لكل لغة أنساقها الخاصة بها التى تعمل بطرق طبيعية عند المتحدثين الأصليين ولكنها غريبة أو حتى لا عقلانية عند الآخرين. وهكذا تتجلى روح اللغة.

خذ الجزء الأكثر أساسية من غيره فى اللغة، الجزء الذى يبدو أنه ينبعث من العضلات، والذى يشترك فيه بوضوح كل بنى البشر، أصوات الكلام. ألا تصدر تلك الأصوات بالتلاعب فى شكل ووضع اللسان والشفتين، الموجودة لدى سائر بنى

البشر؟ وربما لذلك يعتقد بعض الدارسين أن "الشيء الحقيقي" الوحيد في النقل بين اللغات هو الكتابة الصوتية بحروف لغة أخرى. ولكن حتى الأصوات البسيطة لن تحتفظ بهويتها في لغة أخرى. "نيويورك New York" تصبح 紐約 [niu-yue] بالكتابة الصوتية الصينية، حيث تغير من الكلمة الثانية متحركها وحذف ساكنها الأخير. "**بلوم** Bloom"، الاسم وحيد المقطع للشخصية الرئيسية في ***يوليسيز*** **جيمس جويس**، يكتب صوتيا دائما 布盧姆 [bu-lu-mu]، بثلاثة مقاطع، ببساطة لأن النظام الصوتي الصيني لا يشترك في قدرات النظام الإنجليزي فيما يتعلق بعناقيد السواكن وانتهاء المقاطع بسواكن (رغم أن الأخير يظهر في بعض اللهجات). والواقع أن **جويس** نفسه يضطر إلى المرور بنفس التحول حيث يسمَّى بالصينية: 喬伊斯 [qiao-yi-si]. وفي بعض الحالات يتم جعل عنصر لا يكاد يُدرك في اسم إنجليزي بارزا بشكل لا يمكن التعرف عليه في سياق ذلك. "**ترومان** Truman" على سبيل المثال يصبح 杜魯門 [du-lu-men]، حيث يصبح العنصر الاحتكاكي الاستهلالي للمقطع "tru" مقطعا مستقلا بنفسه 杜 [du]. وبما أن تلك الكلمة وحيدة المقطع هي اسم عائلي صيني معتاد فقد كان من الممكن مخاطبة الرئيس **ترومان** بالصينية هكذا: 杜總統 [du-zong-tong—الرئيس **دو**] دون أي تنازل عن الرسمية أو التوقير. والحقيقة أن معظم الناس لن يتعرفوا على أسمائهم نفسها عندما ينطق بها شخص يتحدث بلغة أخرى قبل أن يعتادوا على التمثيلات الغربية. إن **بوذا** وحده يعلم كم يصل إليه من صلاة بوذية عندما تردد سيدة صينية أميّة عجوز بصورة آلية أصواتها التي من المفترض أنها "الشيء الحقيقي"، كما راقبت أنا بالفعل جدتي العزيزة لأمي وهي تفعل ذلك بورع منذ عقود خلت.

وعندما تنطق الأصوات كصيغ تعجب فإنها تبدأ في اتخاذ سمات المفردات المعجمية. ولهذا فإن زوجا متطابقا في ظاهر الأمر في لغتين سيسلكان عبر طرق متباينة بوضوح، تماما مثل "الصديقات الكاذبات" المذكورات في الفصل الأول. وحيث إن هذه الحالة المهملة دوما هي في الواقع حالة نموذجية للتناظر المعجمي بين اللغات، فإنني أنقل هنا نسخة من جدول من ***عن الترجمة*** *On Translation* (Jin and Nida 1984:62) كمجموعة من الأمثلة تبين نهجين في ترجمة صيغة التعجب الإنجليزية "oh: أوه".

(أمثلة ٢. ٤. ١)

	الأصل الإنجليزى	الترجمات أ	الترجمات ب
١	Oh, you gave me such a surprise… أوه، أنتِ فاجأتِني وأيّ مفاجأة	哦，你嚇了我一大跳。。。	嘿，你把我嚇了一跳。。。
٢	Oh, you're cynical. آآه، أنت سيئ الظن.	哦，你真有點玩世不恭。	啊呀，你真玩世不恭。
٣	Oh, you don't help me. Why aren't you ever serious? أوه، أنت لا تساعدنى. لماذا لا تكون جادا أبدا؟	哦，你又不幫助我。。。	唉，你不肯幫助我。。。
٤	"Silly little thing!" He tightened his embrace. "Oh, dear, I hope it isn't wrong…" 'أيتها السخيفة الصغيرة!' وضمها إليه أكثر. "آه يا عزيزى، أرجو ألا يكون هذا غير صحيح"	哦，親愛的，但願這不錯。。。	啊，親愛的，我真希望這樣做不是不對的。。。
٥	"Oh, my medicine! Run and fetch it, will you?..." يااااه، دوائى! اجرى وهاتيه، هيا..."	哦，我的藥！	唷，我的藥！
٦	"Poor Henry! Fate hasn't treated either of us very well. "Oh, well, it might have treated me worse." 'يا هنرى المسكين! إن القدر لم يحسن معاملة أى منا.' "آه، طيب، ربما أساء معاملتى أنا أكثر."	哦，是的，它本可能待我更壞些哩。	說這個麼，我的命運也算可以了。

كل هذه الأمثلة مأخوذة من ترجمتين صينيتين منشورتين فى أوائل عام ١٩٨٠ لقصة **ألدوس هكسلى** Aldous Huxley "**ابتسامة الچيوكندا** The Gioconda Smile". ولا تحيد "الترجمات أ" عن تمثيل "oh: أوه" بالكلمة الصينية 哦، والتى قد توصف بأن لها قيمة صوتية قريبة جدا من تلك الخاصة بصيحة التعجب الإنجليزية، لكن تلك الترجمات تفقد معظم الأثر العاطفى للأصل. "الترجمات ب" تمثل "oh: أوه" فى كل حالة بصيحة تعجب صينية مختلفة تحمل الدلالة الضمنية المحددة، مثلا، المفاجأة فى المثال الأول، التسليم فى الأخير، إلخ.

والواقع أن المقولات النحوية مثل الزمن وصيغة زمنية الفعل aspect والعدد... إلخ – عادة ما تلقى الاهتمام فى الترجمة بعناية لا بأس بها، باعتبارها بؤر اهتمام كبرى فى تعلم اللغة. وعلى كل حال، فقد تكون التناظرات النحوية التركيبية خادعة أيضا. ويتمثل أحد الأسباب وراء ذلك فى أن روح الإنجليزية تحبذ تأخير الواصفات اللاحقة، الممهد لها فى الغالب بأدوات ربط مثل "who: الذى إلخ"، "whom: الذى إلخ [للمفعول به العاقل]"، "which الذى إلخ [لغير العاقل]"، "when: عندما إلخ"، "where حيث إلخ"، مما يجعل مواضع الواصفات اللاحقة طبيعية. ومن الناحية الأخرى، لا تقدم اللغة الصينية مثل روابط الوصل هذه ولا تحتمل الواصفات اللاحقة الطويلة. ونتيجة لهذا، صار فى حكم العرف أن نحول الواصفات اللاحقة فى الإنجليزية إلى واصفات مقدَّمة فى الصينية والعكس بالعكس. جملة "The man we met yesterday has disappeared: الرجل الذى قابلناه أمس اختفى"، على سبيل المثال، تترجم إلى 昨天我們遇見的那個人失蹤了 (حرفيا: "yesterday we met that man has appeared: أمس قابلنا ذلك الرجل قد اختفى"). هناك مبادلتان للموقع اقتضاهما الأمر والنص النهائى يسير بصورة طبيعية فى الصينية. غير أن الالتزام الصارم بهذه القاعدة قد يكون كارثيا، كما فى المثال التالى، الذى استشهدت به فى ***عن الترجمة*** (Jin and Nida 1984:121) من ترجمة منشورة فى أوائل عام ١٩٨٠:

(مثال ٢. ٤. ٢)

在發現同義詞方面，彼得變得回用押頭韻代替韻腳因而不得不費盡心機（我們可以這樣說）把海洋稱做"鯨魚之路" 或 "天鵝浴場"以求和海洋的浪花或海濤用同一個字首來開始的昂格魯薩克遜詩人同樣機敏。

هذه بالتأكيد جملة غريبة للغاية، ذات بنية نحوية متلاحمة النسج (على عكس حوار **مولى** Molly الداخلى الخالى من علامات الترقيم والذى يمكن فهمه بسهولة فى شكل جمل قصيرة) من ٨٢ كلمة صينية بدون أى ترقيم داخل هذه الكتلة المصمتة. أجل، هى 'صحيحة' تركيبيا! فالواصف الظرفى لعبارة 同樣機敏 [as ingenious: فى براعة] يظهر قبلها، متبعا على نحو سليم العُرف التركيبى الصينى المشروح آنفا. لكن هذا الواصف، الذى وضعت تحته خطا للتيسير علينا، يصل طوله إلى ٧٤ كلمة صينية! وهذا الواصف نفسه عاد وبُنى على نفس الوتيرة فى داخله، باسم يقوم مقام "Anglo-Saxon poets: الشعراء الأنجلو-ساكسون" بصفه واصف مقدّم طويل. ويمكن دون مجازفة اعتبار أنه ما من أحد أكثر من قلة قليلة جدا من قرائها الصينيين كان سيجد الصبر ليتبين عن أى شىء يدور الحديث.

من الصحيح أنه فى أيامنا هذه، جزئيا من خلال تأثير الترجمات من اللغات الغربية، تغدو القواعد النحوية للغة الصينية أكثر مرونة، وتغدو الجمل الأطول مقبولة، لكن جزءا من روح اللغة الصينية يكمن فى نفورها من الواصفات المقدّمة المطوّلة. وهذه الجملة، مع أنها حسنة الموضع بالنظر إلى تفضيل الواصف المقدّم

على المؤخر، تصطدم بذلك الجزء من الروح. وباعتبارها كذلك فإنه يمكن النظـــر إليها كمثال نموذجى للغة الترجمية الصينية، ومن الممكن جدا أن يكون قد أنتجهـــا مترجم استرشد بالمبدأ القائل بأن الولاء للأصل له الأولوية. ولابد أنه كان مشغولا أساسا بتقدير كيف أفلح كل من الواصفات الصينية المقدّمة كما يملى الواجب فـــى تمثيل الواصف الإنجليزى المؤخّر المناظر له فى الجملة الأصلية. وجائز جدا أنـــه دافع عن الترجمة بأن أشار إلى النص الإنجليزى الأصلى لـــ **ألدوس هكسلى**:

> In the discovery of synonyms he had become almost as ingenious as those Anglo-Saxon poets who, using alliteration instead of rhyme, were compelled, in their efforts to make (shall we say) the sea begin with the same letter as its waves or its billows, to call it the "whale-road" or the "bath of the swans".

> فى اكتشافه المترادفات، كان قد أصبح تقريبا فى براعة أولئك الشعراء الأنجلو – ساكسون الذين كانوا – مستخدمين الجناس الاستهلالى بدلا من القافية – مرغمين، فى غمـــار جهـــودهم ليجعلوا (إن جاز لنا القول) البحر sea يبدأ بنفس الحرف الذى تبدأ به أمواجه waves أو أمواجه العارمة billows، على أن يسموه "whale-road: طريـــق الحيتـــان" أو "bath of the swans: حمّام البجع".

من الصحيح أن هذه الجملة الإنجليزية الأصلية، بالرغم من بنيتها المعقـــدة، تقرأ بشكل طبيعى وسلس. غير أن هذا يرجع إلى أنها جملة إنجليزية تتلمس روح اللغة الإنجليزية، ولو صيغت على غرارها جملة صينية، واصفا بواصف، فإنهـــا تصبح غير مقروءة لأنها ضد روح اللغة الـــصينية. ولإنتـــاج ترجمـــة مقـــروءة

للصينيين، فمن الضرورى تماما الانفصال عن روح اللغة المصدر وتلمُّس الروح المميزة للغة الصينية، الأمر الذى سوف يُبطل أية قواعد تبسيطية خاصة بالتنـــاظر النحوى.

他那樣挖空心思尋找同義詞，幾乎可以和古代的昂格魯·薩克遜詩人媲美。那些古代詩人是用頭韻而不用尾韻的，所以描寫海洋有“巨浪”或是“波濤”的時候，爲了取得雙聲效果，就不能不（姑且這樣說吧）叫海洋改名換姓，稱之爲“鯨魚之路” 或是“白天鵝浴場” 。

وهذه الترجمة الصينية الثانية واضحة ولها معنى عند القارئ الصينى مثـــل القطعة الأصلية عند القارئ الإنجليزى، لكن هذا التأثير متحقق بواسطة بنية نحوية مختلفة تماما عن تلك الخاصة بالنص الإنجليزى. وستسفر مقارنة نحوية عن عدد كبير من السمات الفارقة، من قبيل:

١ - بينما الأصل الإنجليزى هو جملة واحدة محبوكة النـــسج (وهـــى منـــسوخة 'بأمانة' فى الترجمة الأخرى)، تأتى هذه القطعـــة الـــصينية فـــى جملتـــين منفصلتين تماما، مكونتين من سبع جُمَيْلات clauses مستقلة نسبيا؛

٢ - الجملـــة الظرفيـــة "in the discovery of synonyms: فـــى اكتـــشاف المترادفات" التى تبدأ بها الجملة تم تحويلها إلى المسند (الخبـــر) الرئيـــسى للجملة الصينية الأولى 他那樣挖空心思尋找同義詞 [He searched

بحث عن المترادفات ببراعة :for the synonyms so ingeniously شديدة]؛

٣ - جملة اسم الموصول المحدِّدة "...who: الذين..." الواصفة لعبارة " those Anglo-Saxon poets: أولئك الشعراء الأنجلو-ساكسون" صارت جملة مستقلة، لها فاعلها الخاص بها 那些古代詩人 [those ancient poets: أولئك الشعراء القدامى]؛

٤ - تم إدخال صفة جديدة، 古代 [*gu-dai*—قدامى]، قبل 詩人 [*shi-ren*—شعراء]، كإجراء لتلطيف مظهر الإطناب فى الفاعل الجديد. هذه حيلة بلاغية صينية شائعة عند الاضطرار إلى تكرار شىء عوضا عن الأسماء الموصولة التى لا توجد في الصينية. الكلمة الجديدة لا تجلب حقا أى مادة جديدة، لكنها بدلا من ذلك تُخرِج جانبا كامنا فى اللفظ "أنجلو-ساكسون"؛

٥ - جملة اسم الفاعل "using alliteration instead of rhyme: مستخدمين الجناس الاستهلالى بدلا من القافية" تم قلبها إلى المسند (الخبر) الرئيسى للجملة الجديدة: 是用頭韻而不用尾韻的 [used alliteration instead of rhyme: استخدموا الجناس الاستهلالى بدلا من القافية].

وهلم جرّا.

ويمكن على الأقل تمييز ما يساوى ضعف ذلك من السمات الفارقة إذا كان لدينا الوقت لتحليل كامل، وما من مواءمة من تلك المواءمات التركيبية يمكن أن تسمى ترجمة إبداعية: كلها حقا مواءمات إجبارية لنقل الرسالة كاملة قدر المستطاع، وهو ما يكاد يغيب إدراكه عن الترجمة الأخرى فى سياق مراعاتها 'الأمينة' للبناء النحوى الإنجليزى. ويمكن أن يتحقق الولاء الفعلى فقط عندما يتم إنتاج الترجمة بما ينسجم مع روح اللغة الهدف، حرة من تدخل روح اللغة المصدر.

وبتحرر العقل من الولاء مختل التوازن يمكن أيضا إيلاء اهتمام أكبر لإعادة إنتاج الصورة الأصلية، مثلا التحقيق الفعلى للجناس الاستهلالى فى الجمل الصينية المعنية، بتجانس 鯨魚之路 [*jingyu-zhi-lu*— طريق الحيتان] مع 巨浪 [*ju-lang*—أمواج كبيرة] وتجـانس 白天鵝浴場 [*ba-tian-e yuchang*—حمـام البجع الأبيض] مع 波濤 [*botao*—أمواج عارمة].

ومن النواحى الصوتية والمعجمية والنحوية والتركيبية والتداولية فإن لكـل لغة نسقها السيميوطيقى (العلاماتى) الخاص الذى يعمل بطرقه الخاصة الفريدة. إن التناظرات البسيطة ليس لها وجود بين اللغات وأى تناظرات ثبتت فى مرة لا تظل صحيحة فى التالية. ورغم أن اللغات تتطور وأن أحد المصادر الهامة للتعبيـرات والأشكال الجديدة يتمثل فى الاستعارة من اللغات الأخرى، فإن لروح كل لغة إرادة خاصة بها تقاوم وحدها التغييرات التى لا تميل إليها على نحو ما. ولم تفلح العبارة الكتابية "time, and times, and half a time: زمن وأزمان ونـصف زمـان" المقتبسة فى مثال ١. ١. ١ فى أن تحوز القبول لدى روح اللغة الإنجليزية، كمـا تبيّن من نص **جويس** فى حوار **ستيفن** الداخلى المفترض أنه تم فى ١٩٠٤، بعـد ثلاثة قرون من القراءة الخاشعة فى ***الكتاب المقدس*** الإنجليزى الذى يحملها. كمـا أن استخدام الكلمة الإنجليزية "time: زمن" كنظير لليونانية "kairos" لا يصلح فى الإنجليزية فى هذه الجملة بهذا المعنى الخاص ("مدى زمنى يفهم بشكل عامّ بمعنى حَوْل"). وربما، لو أن المترجم قد اتبع الاستعمال الإنجليزى أكثـر قلـيلا وأحـلّ "year: سنة" محل "time: زمـن"، وأنـتج " a year, and years, and half a year: سنة وسنين ونصف سنة"، لكان بوسعه نقل الرسالة ***الكتابية*** على وجه أنجع ومن ثم بأمانة أكثر. ويتطلب الولاء الموحد لدى المترجم احتراما متيقظا ومـدققا لروح كل من اللغتين المعنيتين. وكل منهما حالة خاصة كالأخرى وكل منهما حرة من تدخل الأخرى.

"فن الممكن" هو ما يطلقـــه **دِك ديفيــز** Dick Davis (Davis 1996:31) على الترجمة، وهو يصفها بأنها "نشاط يتوسط طول الوقت - بين لغتــين، بــين ثقافتين، وعادة بين حقبتين، بين الدقة والجمال؛ وهى تعتمد ربما أكثر حتــى مــن السياسة على الحل الوسط ويمكن تعريفها بأنها فن الممكن. وبعد معرفة بــاللغتين اللتين يتعامل معهما - اللغة الهدف واللغة المــصدر - يتمثــل الــشرط المــسبق الرئيسى فى أىّ مترجم فى الكياسة ثم الكياسة ودائما الكياسة وفى المحاولة الدائبة للمصالحة بين مطالب سيدين مختلفين".

هذه إجابة عملية على الإنكار القاطع للترجمة، والذى نقده **شتاينر** (Steiner 1975/1998:264) فلسفيا: "الترجمة 'مستحيلة' يسلّم بذلك **أورتيجا إى جاســيت** Ortega y Gasset فى كتابه ***بؤس الترجمة وروعتها*** *Miseria y esplendor de la traducción*. ولكن هذا حال كل وفاق مطلق ما بين التفكيــر والكــلام. وعلى نحو ما يتم التغلب على 'المستحيل' فى كل لحظة فــى الــشئون البــشرية. ...أنكِرُ الترجمة، كما يقول **جِنتيلى** Gentile فى سجاله الأدبى ضــد **كروتــشى** Croce، ولابد أن تكون متسقا وتنكر كل كلام. إن الترجمة هى، وستكون دائمــا، نمط الفكر والفهم. ...".

والحقيقة أن الأساس الفلسفى عند **شتاينر** رحب وجيد، غير أن الفيلــسوف الإسبانى الذى يشير إليه متفائل أيضا، فى الحقيقة، فى مقاله المنشور سنة ١٩٣٧، الذى يحمل عنوانا يبوح بــ"روعة" الترجمة وبــــ"بؤســها" بالمثــل. إن تــسليمه بالاستحالة هو حقا توطئة لنظريته الخاصة بــ 'اليوتوپى الجيد' مقابل 'اليوتــوپى السيئ' (Ortega y Gasset 1983:22):

> ... اليوتوپى السيئ، وكذلك الجيد، يعتبر أنه مــن المــستحب تصحيح الواقع الطبيعى الذى يحبس الإنسان داخــل أســوار لغات شتى، معرقلا الاتصال. اليوتوپى السيئ يظن أنه *ما دام* هذا مستحبا فإنه ممكن، وبين هذا وبين الاعتقاد بأنــه ســهل

خطوة واحدة فقط. بمثل هذا الرأى، لن يعود المرء يتساءل كيف ينبغى على المرء أن يترجم، ولكنه سوف يبدأ المهمة ببساطة. لهذا فإن كل الترجمات التى تمت إلى هذه اللحظة تقريبا رديئة[١٦]. اليوتوپى الجيد، من الناحية الأخرى، يعتقد أنه ... من الممكن فقط إنجازه بدرجة تقريبية. لكن هذا التقريب قد يكون أكبر أو أصغر، وحتى لا نهائيا، وهو يفتح أمام جهدنا عملا غير محدود ينطوى دائما على احتمال التجويد، أو حتى الكمال. وباختصار، 'التقدم'. إن الوجود الإنسانى يتشكل من أفعال من هذا النوع. ...

هذا الطرح الفلسفى للتقريب يستقيم مع مفهوم علم اللغة للتكافؤ. و"التكافؤ فى الاختلاف هو المشكلة الأساسية للغة والاهتمام المحورى لعلم اللغة"، كما يقرر **رومان ياكبسون** (Jakobson 1996:233). فالترجمة مستحيلة إذا أنت طالبت بالتطابق بين اللغات، التى لا تكون متطابقة أبدا. والواقع أن ولاء 'اليوتوپى السيئ' مختل التوازن والقائم على التناظرات الجامدة بين الأصوات أو الكلمات أو الأبنية يفشل لأن العناصر التى تبدو متناظرة ليست كذلك فى الحقيقة. لكن الترجمة ممكنة إذا كنت تدرك كل تلك الاختلافات الدقيقة وتعمل من أجل تكافؤ حقيقى. "اليوتوپى الجيد يضحى بأن يكون أولا واقعيا صارما"، كما يضيف **أورتيجا إى جاسيت** بعد تمييزه لليوتوپى الجيد عن السيِّئ. "فقط عندما يكون متأكدا من أنه رأى الحقيقة بوضوح وفى عريها الأكثر مدعاة للمرارة، دون الخضوع لأدنى وهم، فإنه

(١٦) هذا الحكم التعميمى الفضفاض الذى صدر عن الفيلسوف الإسپانى فى ١٩٣٧ يمكن بالتأكيد إجراء بعض التعديل عليه اليوم – **چن**.

ينقلب عليها برشاقة ويجاهد لإصلاحها بمعنى تحقيق المستحيل، وهو الشيء الوحيد الذى له معنى".

وفى حين أن التطابق الجامد بين اللغات وهمى، فإن التكـافؤ فـى التـأثير واقعى. ومع نظرات متبصرَة تمدُنا بها نظرية الاتصال الحديثة، يُنظر إلى الترجمة ليس على أنها مجرد تحويل للنصوص، وإنما على أنها نقل للرسـائل. ويكـاد لا يمكن أبدا أن يعاد إنتاج النص المصدر كلمة بكلمة فى اللغة الهدف لأن لكل لغـة روحها المتميزة الخاصة بها، لكن الرسالة التى تحملها يمكن نقلهـا لأن العقـول البشرية تشترك فى نفس القدرات وتتقارب فى الأحاسيس. ويمكن أن يكون النقـل ناجحا عندما تتوافر لدى المترجم الواقعية الصارمة لكى يرى التناظرات الوهميـة على حقيقتها ويعتنى بالاختلافات المتوارية بحثا عن التقريب، فى سياق الجهد الذى لا يكلّ لتحقيق "التجويد، أو حتى الكمال".

٥. الحرية فى الولاء الموحد

مع الفهم الجديد لطبيعة الترجمة تأتى الحرية الحقيقية فى السعى إلى الولاء الترجمى. فالمترجم الذى نذر نفسه للولاء الموجه للرسالة يناضل لإيصال رسـالة إلى قراء اللغة الهدف قريبة قدر المستطاع مما يعطيه الـنص المـصدر لقرائـه الأصليين. وتبذل كل الجهود، بما فيها المواءمات المعجمية والنحوية وأحيانا حتى الدلالية، بحيث يمكن الحفاظ على الاتساق الفنى فى اللغة الهدف. وهذا ولاء موحد من حيث إن الرسالة هى، من ناحية، روح وفكرة الـنص ولأنـه، مـن الناحيـة الأخرى، لا يمكن الوصول بها إلى الكمال ما لم يكن النص النهائى مقبولا لغويـا وفنيا للقراء كنتيجة لانتباه مكرَّس من المترجم لما هو مستساغ فـى بيئـة اللغـة

الهدف. ومن كل أنواع الولاء المطروحة للمناقشة فإن هذا هو الوحيد الذى يصدق عليه اسم الولاء الترجمى.

وبسبب الطبيعة المعقدة لنقل اللغة وعلى وجه الخصوص دقائق الفن الأدبى، فإن فى حكم القاعدة أن هناك تحديات كثيرة أمام مترجم أى عمل أدبى جاد. وهى تغدو طيّعة أكثر بكثير، على كل حال، عندما يتبع المترجم المقاربة الموجهة للرسالة. وبعد تشرُّب كامل وشامل للرسالة المصدر باتباع روح اللغة المصدر، مما يمكِّن المترجم من هضم كامل النص حتى أدق دقائقه، فإنه يباشر إعادته للإبداع بالكامل فى بيئة اللغة الهدف، غير مقيد بالروح الغريبة للغة المصدر. وهذا ما يعطى المترجم حرية حقيقية فى حركته اللغوية والفنية فى اللغة الهدف.

وما أنوى عمله فى هذا الكتاب هو أن أحلل أنواعا عديدة من الصعوبات وأناقش طرقا محتملة لتطبيق مبادئ التأثير المكافئ، التى يتحقق بها الولاء الموجه للرسالة. ومعظم الأمثلة التى سأناقشها سيُستشهَد بها من ترجمات ***يوليسيز* جيمس جويس**، ليس كأفضل الحلول الممكنة، وإنما كأمثلة توضيحية للمقاربات المختلفة وحسب.

والعلاقات المعقدة بين حرية التعبير هذه والولاء للأصل ستكون موضوع فصول لاحقة، ولكن لعلنى أذكر هنا أنها تعنى عادة حرية اختيار نسبية. ففى بحث المرء عن الترجمة الأكثر ملاءمة، ستكون هناك دائما نقطة يواجه عندها المترجم عددا من الخيارات، وكلها قريبة من الأصل فى التأثير أو نحو ذلك، ومن بينها فلعلّه يختار أقربها. ولمناقشة استهلالية سأستشهد فقط بمثالين دارت حولهما بالفعل مباراة ترجمات. وأرجو أن يُبيِّنا، أولا، ما يميز المقاربة الموجهة للرسالة عن المقاربة المقيدة بالكلمة وعما يسمى "ترجمة حرة"، وثانيا، أىّ فسحة تسمح بها هذه المقاربة للعِب خيال المترجم.

المثال الأول مأخوذ من "**آكلو اللوتس** Lotus-Eaters"، الحلقة الخامسة من ***يوليسيز***. هناك رسالة يستلمها **بلوم** من **مارثا** Martha، وهى امرأة كان قد بـــدأ معهـــا عـــلاقة بالمـــراسلة مبهمة نوعـــا ما، يحتوى نصها على هاتين الجملتـــين :(*U* 5.244)

(مثال ٢. ٥. ١)

I called you naughty boy because I do not like that other world. Please tell me what is the real meaning of that word?

لقد قلت إنك ولد شقى لأننى لا أحب تلك الكلمة الأخرى. أرجو أن تقول لى ما هو المعنى الحقيقى لتلك الكلمة. (**طه** ١٢٩)

أسميك "ولد عنود" لأنى لا أحب ذلك العالم الآخر الأفضل. رجاءً أخبرنى عن المعنى الحقيقى لذاك التعبير. (**نيازى** ١٦٣)

لب المسألة هو كلمة "world: عالم" فى الجملة الأولى. إنها بوضوح خطـــأ طباعى من **مارثا**. وتبين جملتها التالية مباشرة أنها لم تكن واعية حتى بغلطتها، إذ ظنت أنها كتبت الكلمة الصحيحة "word: كلمة" بدلا من الكلمة الخاطئة "world: عالم". والآن ماذا يفعل المترجم بخصوص هذا الخطأ الطباعى البـــسيط؟ ســـتؤدى المقاربات المختلفة الثلاث إلى نتائج مختلفة جدا، كما ينعكس فى الترجمات الصينية الثلاث التالية لعبارة "that other world: ذلك العـــالم الآخـــر"، وجميعهـــا الآن مطبوعة:

(الترجمة ١)

那另一個世界 [*na-ling-yi-ge-shiji*—that other world.]

[ذلك العالم الآخر]

هذه ترجمة كلمة بكلمة على نحو صارم، ولا يمكن أن يجد أحد فيها أى مشكلة لو قُرئت العبارة منعزلة. وكما أشرتُ بين الأقواس الشارحة التى أدرجتها بعدها، فإن ترجمة عكسية [من الترجمة إلى لغة الأصل] ستكون مطابقة لعبارة **چويس** نفسه. حتى القطعة الصينية الكاملة التى تجسد هذه العبارة (我不喜歡那另一個世界。請告訴我那另一個字真正的含義。) يمكن أن تترجم عكسيا إلى كلمات مطابقة لأصل **چويس**: " I do not like that other world. Please tell me what is the real meaning of that word?: لا أحب ذلك العالم الآخر. من فضلك قل لى ما المعنى الحقيقى لتلك الكلمة؟". وربما كان المترجمان اللذان أنتجاها راضيين تمام الرضا فى الحقيقة عن جهدهما ويطرحان هذا التحدى: إذا لم تكن هذه هى 'الأمانة' فماذا تكون؟

من الصحيح أن الترجمات العكسية الأمينة هى فى كثير من الأحيان مفيدة فى كشف الترجمة السيئة، ولدينا الفرصة لفعل ذلك فى العديد من نقاشاتنا. وأما فى هذه الحالة فإن الترجمة العكسية تخفى حقيقة هى حاسمة فى الترجمة: قراء اللغة الهدف لا يرون (وعادة ليس عليهم أن يفهموا) نص اللغة المصدر ولا الترجمة العكسية. وما يراه قراء اللغة الهدف (الصينية، فى هذه الحالة) فى النص النهائى هو شىء يبدو 'مقروءا' لكن ليس له معنى. فعلى حين تشبه "world: عالم" و"word: كلمة" الإنجليزيتان بعضهما البعض على نحو لصيق جدا فى كل من التهجية والنطق بحيث يجد قراء الإنجليزية غلطة **مارثا** مفهومة، لا تشترك الكلمتان الصينيتان 世界 [*shi-jie*—عالم world] و字 [*zi*—كلمة word] فى أى شىء

يجمع بينهما. والحق أن بينهما بونا شاسعا بحيث لا يكون من الممكن حتى لمريض بالفصام أن تختلطا عليه. هذه المشكلة، التى يبدو أنه لا وجود لها عند متـــرجم لا يهمه تأثيرها الحقيقى، تخفيها فى واقع الأمر الترجمة العكسية التى قدمتها منذ قليل. إن التأثير الحقيقى لمثل هذه القطعة الصينية على القارئ الصينى يمكن أن يتكشف فقط بترجمة عكسية تبين، بدلا من تقييد نفسها بالمعانى الحرفية للكلمات مفـــردة، شيئا مما تبدو عليه فى نظر قارئ صينى. ويمكن تحقيق هذا بسهولة بإزالة التشابه بين "word: كلمة" و"world: عالم"، هذا التشابه الذى لا وجود له على الإطـــلاق بين الكلمات الصينية التى تقوم مقامهما، واستبدال بعض المرادفات بهما، وهكذا:

"I do not like that other planet. Please tell me what is the real meaning of that lexical unit?"

"لا أحب ذلك الكوكب الآخر. من فضلك قل لى مـــا المعنـــى الحقيقى لتلك الوحدة المعجمية؟"

إن كلمة "طائشة" التى استخدمها **شتاينر**، بدون تحديدها بأنها "خفيفة"، ربمـــا كانت النعت الأنسب لوصف هذا النوع من اللغة. أمانة جلية ولكن خيانة فاضحة، هذا ما يؤول إليه الولاء المقيد بالكلمة فى هذه الحالة.

(الترجمة ٢)

. 另外那個詞 [*ling-wai* *na-ge* *ci*—the other word]

[الكلمة الأخرى]

يمكن لمترجم - سعيا وراء جزالة النص النهائى - أن يتجاهل ببساطة الخطأ الطباعى ويترجم "world: عالم" كما لو كانت "word: كلمة". ونتيجة لذلك فإن قطعة اللغة الهدف لم تعد تبدو عارية عن المنطق بشكل مثير جدا للأعصاب.
I] 我不喜歡另外那個詞。請你告訴我，那個詞究竟是什麼意思？
do not like that other word. Please tell me what is the real meaning of that word?: لا أحب تلك الكلمة الأخرى. من فضلك قل لى ما المعنى الحقيقى لتلك الكلمة؟] سيشكل هذا فى واقع الأمر تصحيحا للنص المصدر من قِبل المترجم، وهى ممارسة يجرى الدفاع عنها أحيانا (مثلا من قِبل **تايتلر**). وسيجد القارئ النص النهائى بالتأكيد مقروءا بسلاسة، دون أى علم بأن **مارثا** ارتكبت غلطة. وهناك، على أية حال، رسالة ما حيوية انطوى عليها الخطأ الطباعى وسيكون 'تصحيح' تلك الغلطة بمثابة استغناء لا مسوّغ له.

فى الواقع تتوفر هذه الترجمة أيضا فى صورة مطبوعة ومن دواعى السخرية أنها فى واحدة من طبعتىّ الاثنتين منشورة فى أوائل عام ١٩٩٠. وقد اضطلع محرر تلك الطبعة، الذى كان هو نفسه مترجما متمرسا، بمسئولية 'تصحيح' تلك الغلطة فى سبيل القراءة السلسة!

من الضرورى حقا أن تكون الترجمة سلسة ومقروءة، تماما ككل الكتابات، لكن لا خير فى جودة أسلوبية إن فشلت فى المساهمة فى التوصيل الفعال لرسالة الكاتب. والواقع أن المترجم المكرّس للولاء الموجه للرسالة يحاول أن يتحقق من، أولا وقبل كل شيء، ماهية الرسالة. وثمة جوانب ثلاثة يمكن ملاحظتها بخصوص الرسالة التى ينطوى عليها خطأ **مارثا** الطباعى. أولا، ينسجم هذا الخطأ مع الأسلوب المتدنى لبقية الخطاب، وهى لمسة **جويسية** فعالة فى تصوير شخصية ذات حظ متوسط من الثقافة ترغب فى اعتبار نفسها امرأة حساسة وعاطفية. ثانيا، تنتج الغلطة الانطباع الواضح لدى القارئ بأن **مارثا** تقصد "word: كلمة"، وإلا فإن الجملة التالية لن يكون لها أى معنى. ثالثا، المعنى الفطرى للكلمة الخاطئة

"world: عالم" مهم أيضا. فهناك، مثلا، هذه القطعة فى تيار وعى **بلوم** فى "**الجحيم** Hades"، الحلقة التالية (*U* 6.1001-3):

> There is another world after death named hell. I do not like that other world she wrote. No more do I. Plenty to see and hear and feel yet....

> يوجد عالم آخر بعد الموت اسمه الجحيم. لا أحب الكلمة الأخرى التى كتبتُها. ولا أنا بدورى. هناك الكثير لأراه وأسمعه وأحسه. (**طه** ١٩٧)

> هناك عالم آخر بعد الموت يدعى جهنم. أنا لا أحب ذلك العالم الآخر كتبتْ. لا أكثر منى. أشياء كثيرة يلزم على أن أراها وأسمعها وألمسها. (**نيازى** ٢٢٨)

لا يسمح **جويس** إذن لخطأ **مارثا** الطباعى بأن يظل مجرد خطأ، لكنه يطوره إلى تعريض، يُلتقط فى جزء آخر من الرواية. ويصير ذلك التعريض أهم حتى فى السياق من الغلطة نفسها وهو يولَد ويندمج فى تيمة حلقة المدفن. والواضح أن مترجما ذا ضمير لا يملك أن يترك ذلك الجزء مهملا. بل ينبغى إجراء شيء من التجهيز لذلك التطور المستقبلى عند ترجمة خطاب **مارثا** فى الفصل السابق. وبعبارة أخرى، يجب أن تكون فكرة الجحيم ماثلة كجزء من الرسالة المختبئة وراء الخطأ الطباعى. إلا أن تلك الفكرة مفقودة تماما فى الترجمة الثانية كنتيجة لـ "تصحيح" المراجع اللغوى لمخطوطتى، التى كانت نسخة طبق الأصل من الترجمة الثالثة المذكورة أدناه، وهى محاولتى لإعادة إنتاج الرسالة بكاملها عن طريق التلاعب فى ترجمة الخطأ الطباعى إلى أن يظهر فى الصينية كخطأ مشابه:

(الترجمة ٣)

另外那個司 [*ling-wai na-ge si*]

[القِسْم الآخر]

وإذا حكمنا عليه بصورة منعزلة، قد يوسَم هذا بأنه تجاوز غير مقبول مطلقا لحدود اللياقة. ومَنْ هو ذلك المخول له بترجمة كلمة تعنى "العـالم" بكلمـة تعنـى "قِسْما"؟ ولكنْ إذا رأيناه فى سياق الفقرة كلها والأجزاء الأخرى ذات الـصلة فـى الترجمة، يجلب هذا 'التجاوز' إلى نص اللغة الهدف نفس النسيج الثرى **الچويسى** بكل وضوح، الماثل فى نص **چويس**:

> 我把你叫做淘氣孩子，是因爲我不喜歡另外那個司。請你告訴我，那個詞究竟是什麼意思？ (Jin 1993:202; 2001a:121)
>
> [I called you naughty boy because I do not like that other *si*. Please tell me what is the real meaning of that *ci*?]
>
> [سميتك ولدا شقيا لأننى لا أحب تلك الـ *si* الأخـرى. مـن فضلك قلْ لى ما المعنى الحقيقى لتلك الـ *ci*؟]

اعتقدت أن ذلك هو أفضل ما كان يمكننى عمله لأنه يغطى الجوانب الثلاثة كلها بطريقة طبيعية حقا. كلمة 司 [*si*] غلطة يمكن تصوّر أنه يراد بهـا 詞 [*ci*] مثلما حدث أن كلمة 'world: عالم" أريد بها "word: كلمة". صحيح أن معناهـا المعجمى ليس قريبا من معنى "world: عالم"، ولكن عند ذلك بالضبط تأتى إعادة الإبداع الفنية، لأن هذا التبديل الدلالى هو ما يعطى النص النهائى نفس الصدق كما نجده فى نص **چويس** ويفسح مع ذلك مجالا للتلميح إلى "العالم الآخر'. وبالرغم من

أن معناها المعجمى ليس "عالما" بل هو "قسْم"، 司 [*si*] فإنها المكــون الأساســى للفظة 陰司 [*yin-si*]، وتعنى "العالم السفلى، الجحيم"، وهو المدلول الذى ترمز له غلطة **مارثا** سهوا. وهذا التلميح الخفى سيمكّن التلاعب بالألفاظ فى عقل **بلوم** وهو فى المدفن من الاحتفاظ بحيويته فى البيئة الصينية.

هناك، على أية حال، عيب فى ترجمتى الصينية. فكلمــة 詞 [*ci*] ليــست شائعة كثيرا ككيان وحيد المقطع يدلّ على "كلمة word" فى العامية الصينية (ربما كانت أشبه بالأحرى بالمصطلح الإنجليــزى "lexical unit: وحــدة معجميــة")، بالرغم من أنها توجد فى الاستعمال الشائع فى أشكال مركبــة مثــل 言詞 [*yan-ci*—الكلام]، 詞語 [*ci-yu*—الكلمــات والتعــابير]، 詞句 [*ci-ju*—العبــارات، اختيار الألفاظ] إلخ. وربما كان ذلك طبيعيا بعض الشىء لــو أن الخطــاب كتبــه باحث، لكنها فى حالة **مارثا** تجلب لكتابتها عنصر تحصيل علمى غير ملائم. وقــد اعتبرت ذلك ثمنا كان علىّ أن أدفعه.

وقد طُرِح حل فى مؤتمر حول **چويس** مــن قبــل ناقــدة وقارئــة نهمــة لترجمتى(١٧). فباتباع نفس المقاربة الموجهة للرسالة كما كنت قد فعلت، اقترحــت استبدال لفظى عالى المستوى علميا 詞 بلفظة 字 [*zi*—كلمة] الأكثر اعتيادية ومن ثم ملاءمة، بينما اقترحت بالنسبة لخطأ **مارثا** الطباعى فى الجملة الأولى تعبير 宇 [*yu*]، وهذه علامة نادرا ما تظهر بمفردها، لكنها قريبة جدا فى الشكل من ¥¥¥¥¥ بحيث إن القارئ يمكنه أن يفهم على الفور كونها زلة يد، غير أنها يمكن أن تلمّح إلى 宇宙 [*yu-zhou*]، الكَوْن. ولهذا بدا أن ترجمتها تغطى الجوانب الثلاثة كلها بشكل جيد جدا، أيضا، بينما تعيد الأسلوب الطبيعى لجملة **مارثــا** إلــى نــصابها باللفظة الملائمة 字 [*zi*] التى تقوم مقام "word: كلمة"].

---

(١٧) **سوزان فونج** Susan Fong فى ملتقى **چيمس چويس** الدولى بزيورخ، يونيو ١٩٩٦، والمؤتمر الدولى الأول حول **چويس** the First International Conference on Joyce فى الصين، بكين وتيانچن، يوليو ١٩٩٦.

هناك أيضا، على كل حال، قصور فى بديلها. فبالرغم مــن أن كلمــة 字 الخاطئة تلمّح إلى لفظة 宇宙 [*yu-zhou*—الكون] و، مقارنة مع 司 [*si*—قِسْم]، ترمز إلى شيء أقرب إلى "عالم"، فهى لسوء الحظ لا تغطــى المــساحة الدلاليــة لعبارة "the other world : العالم الآخر"، وهو المعنى المهم حقا والذى استدعته عفوا جملة **مارثا** عن طريق خطئها الطباعى. فهل يكون المترجم مستعدا لدفع ثمن هو لعب مبتور بالألفاظ فى الحلقة السادسة فى سبيل الحالة الطبيعيّة لكلمة 字 [*zi*] فى الحلقة الخامسة؟

كلتا الترجمتين تبدوان ممسكتين بفن **چويس** أفــضل كثيــرا مــن أىٍّ مــن المقاربات الأخرى، وكل منهما بعد ذلك لها عيبها الخاص بها. وبينما يمكن اعتبار القضية لا تزال مطروحة للنقاش بسبب العيوب، لا يبدو أن هناك شكا فى أن كلتا الترجمتين تبينان أن المقاربة الموجهة للرسالة ذات جدوى. ومن نــاحيتى، فــإننى بقدر ما أقدر الحالة الطبيعية المحسَّنة التى كان يمكن أن يجلبها اقتراحهــا للفظــة المقابلة للفظة "word : كلمة" فى الفصل الخامس، فإن التلميح الخفى إلــى العــالم السفلى والذى سيلعب دورا بارزا فى الفصل السادس هو بالفعل أهم من أن نستغنى عنه. فبالعكس، أوحت لى المناقشة بالحاجة إلى مزيد من تقويــة التلمــيح لتعبيــر [陰司 *yin-si*—العالم السفلى] بجعل اللفظ صريحا أكثر فى القطعة ذات الــصلة فى الحلقة السادسة، مع تقبل عنصر عدم الملاءمة فى لفظة 詞 [*ci*]، إن لم تبــرز فكرة ما أفضل. ويبدو أن تلك هى الطريقة السليمة للاستفادة من النقاش مع إنصاف أكبر للعب **چويس** بالألفاظ. والآن تسير ترجمتى لمقطع "**الجحيم** Hades" المقتبس آنفا على هذا المنوال فى الطبعة المنقحة المنشورة فى پكين عــام ٢٠٠١ (Jin tr 2001a:179):

人死後，另外還有一個名叫陰司地獄的世界。我不喜歡另外那個司，她信裏說。我也不喜歡，……
…

After death there is another world named *yin-si diyu*. I do not like that other *si* she wrote. No more do I

[بعد الموت هناك عالم آخر اسمه *yin-si diyu*. لقد كتبتْ أنا لا أحب تلك الـــ *si* الأخرى. ولا أنا عدت أفعل.]

كان مقطعى الأصلى (Jin tr 1993:277; 1994:174) مطابقا لهذا فيمـــا عدا أن العبارة موضع البحث كانت 地獄 [*diyu*—الجحيم] فحسب، بدون لفظـــة 陰司 [*yin-si*—العالم السفلى] المدرجة قبلها الآن. كـــان أملـــى إذن، لأن فكـــرة "الجحيم" حاضرة بالفعل مع الجملة الأولى، أن يكون التلميح فـــى الجملـــة الثانيـــة لسطر **مارثا** الذى يتضمن الخطأ الطباعى، والممثل فى لغتى الـــصينية بكلمـــة 司 [*si*]، كافيا للإيحاء للقارئ بفكرة 陰司 [*yin-si*—العالم السفلى]. وفى اعتقادى، لم يكن ذلك الأمل من غير أساس كلية، ما دامت اللفظة 陰司 [*yin-si*] تمثل تصورا صينيا قديما أكثر شيوعا بكثير فى الواقع بين الصينيين الأكبر ســـنا مـــن اللفظـــة الأحدث 地獄 [*diyu*—الجحيم]. وعلى كل حال، فربما كان ثمة قراء، قراء أحدث سنا على وجه الخصوص ليسوا معتادين إلى هذه الدرجة علـــى الألفـــاظ الأقـــدم، وسيكون هذا الربط على العكس بعيدا عليهم. إن إدخـــال لفظـــة 陰司 [*yin-si*—العالم السفلى] قبل لفظة 地獄 [*di-yu*]، والتى تعنى "الجحيم" أصلا، يحولها إلـــى عبارة تحصيل حاصل 陰司地獄 [جحيم العالم السفلى] المستخدمة بشكل شائع فى

الإشارة إلى الجحيم فى العامية الصينية. وهذا ما سوف يهيئ القراء بصورة أفضل لتلميح **بلوم** إلى عبارة **مارثا** بإحالته المدهشة.(١٨)

ويأتى مثالٌ آخر أدى إلى تنافس شبيه بين الترجمات المتبارية من "**الليستروجونيون** Lestrygonians"، الحلقة الثامنة. ولست بحاجة إلى الدخول فى تفاصيل ما دمت قد ناقشتها بشيء من الإسهاب فى مقال بالإنجليزية (Jin1998c:215-30)، وقمت لاحقا بمراجعتها وإدخالها فى فصل فى Jin 2001b:115-136)، كما خصصت أيضا مقالا قصيرا خاصا، باللغة الصينية، لهذه الحالة نفسها (Jin 1998a:211-14; 1998b:191-94). والمقطع موضع البحث هو الشذرة التالية من تيار وعى **بلوم** المتعلقة بالإعلانات (*U* 8.95-101):

---

(١٨) استرشادا بملاحظات المؤلف يمكن إنتاج ترجمة عربية لما ورد فى رسالة **مارثا** على هذا النحو:

سميتك الولد الشقى لأننى لا أحب تلك السماء. لو سمحت قل لى ما المعنى الحقيقى لتلك الأسماء؟

ومقابل حوار **بلوم** الداخلى المستدعِى لذلك لاحقا فى الحلقة السادسة، يمكن إنتاج الآتى:

هناك سماء بعد الموت اسمها الجحيم. لقد كتبتُ لا أحب تلك السماء. ولا أنا عدت أفعل. ...

إنّ "الكلمات words" التى تسأل عنها **مارثا** ما هى إلا "أسماء" **بلوم**.

والملاحظ فى ترجمتى **طه** و**نيازى**، فيما يتصل بهذه النقطة، أن الأول يكتفى بتمثيل خطأ **مارثا** الطباعى دون أن تكون للكلمة الخاطئة الناتجة أى دلالة تربطها بفكرة الجحيم أو الآخرة فى حوار **بلوم** الداخلى، فلا نفهم أبدا لماذا يقول **بلوم** لنفسه أنه لم يعد يحب تلك "الكلمة"! بينما ينجح الثانى فى ذلك ولكنه يقدم **مارثا** كأنها ذكرت "العالم الآخر" عامدة ولم تكن تلك زلة طباعية، ونفاجأ بانتقال مرتبك تماما فى خطاب **مارثا** من تسميتها **بلوم** بـ "الولد الشقى" لذكر سبب ذلك وهو عدم حبها لذلك "العالم الآخر"! ويضيف **نيازى** من عنده "الأفضل" كوصف من **مارثا** لذلك "العالم الآخر" دونما سبب ترجمى واضح ولا حل للارتباك.—المترجم.

(مثال ٢. ٥. ٢)

All kinds of places are good for ads. That quack doctor for the clap used to be stuck up in all the greenhouses. Never see it now. ...POST NO BILLS. POST 110 PILLS. ...

وكل أنواع الأماكن صالحة للإعلانات. ذلك الطبيب المشعوذ للسيلان الذى كان ملصقة عادة فى جميع المراحيض العامة. لا تراه الآن. ...مراحيض رجالى. حيض رجالى. ... (**طه** ٢٦٦)

وهذا فى تيار وعى **بلوم**. ومن الجلى أن عبارة "POST NO BILLS: ممنوع لصق إعلانات" هى ما يتذكر **بلوم** أنه قد رآه على جدران المباول العامة يحظر لصق الإعلانات، والعبارة الثانية نتيجة لقيام شخص ما بشطب سنّتين من الحروف بحيث صار الحظر شيئا لا صلة له بالموضوع. فهل يمكن لهذا الفن الموجز للغاية والحى للغاية مع ذلك أن يعاد إنتاجه فى الترجمة؟

ووفقا للمقاربة المقيدة بالكلمة تصير العبارتان:

禁止張貼廣告。郵寄110顆藥丸

。

[Post no bills. Mail one hundred and ten tablets.]

[ممنوع لصق الإعلانات. أرسلوا بالبريد مائة وعشرة قرصًا.]

وعلى السطح تكون الكلمات مترجمة بأمانة، ولكن لا معنى لهما بالنسبة للقراء الصينيين. فلماذا يفكر **بلوم** فى الأقراص وأقراص بهذا العدد؟ ليس هناك شيء فى العبارات الصينية يمكنه أن يدل على أى مفتاح لحل المشكلة. فعلى الرغم من 'الأمانة'، فقدنا تماما كلا من المعنى والسخرية.

وأما باتباع مقاربة 'الترجمة الحرة' الباحثة عن السلاسة، فإن من الجائز أن يحصل المرء على شيء من هذا القبيل:

“禁止招貼” 的公告，成了廢紙
一張。

[The 'POST NO BILLS' notice is just as good as trash.]

[لافتة 'ممنوع لصق الإعلانات' هى بالضبط فى حكم الهراء.]

ومثل هذه الترجمة الصينية (الافتراضية فى حالتنا هذه) ربما كانت أفضل نوع من ترجمة باحثة عن الجزالة، لأنها تكون قد أمسكت بالجانب الأساسى من الرسالة. وربما كانت تصلح حتى كأحد البدائل الممكنة للمقاربة الموجهة للرسالة. إلا أنها تفتقد أجمل جانب من لعب **چويس** على الألفاظ.

وما حاولت أن أفعله هو أن أحاكى عبارات **چويس** بطريقة قد يفهمها القارئ الصينى (Jin tr. 1993:355; 1994:230; 2001a:235):

不准招貼。不住招貼。

[bu-zhun zhao-tie, bu-zhu zhao-tie]

فى هذه الترجمة تم تغيير العبارة الثانية تماما. فعوضا عن " POST 110 PILLS: أرسلوا ١١٠ قرص" الأصلية، لدينا 不住招貼 [*bu-zhu zhao-tie*]، والتى تعنى "الصقوا إعلانات بلا نهاية" أو "اللصق لا ينتهى أبدا". وما كان لهذا التبديل أن يكون مبرَّرا على الإطلاق لو كانت اللغة هى الإنجليزية، أما الآن وقد

أصبح الكتاب كتابا صينيا، فالعبرة بما تبدو عليه العبارات الصينية للقراء الصينيين، وما لدينا عبارتان صينيتان شديدتا الشبه ببعضهما فى المظهر. ويمكن للقراء الصينيين أن يتخيلوا بسهولة أن بعضهم أزال سِنتين من العلامة الثانية 准 [*zhun*—القبول] فى العبارة الأولى حتى أصبحت 住 [*zhu*]، التى تشكل هى وكلمة 不 [*bu*—لا] السابقة عليها سويا 不住 [*bu-zhu*—بلا توقف]، وهو ما يحول الحظر إلى اعتراف بفشله الذريع. تماما كما حدث للحرف "N" فى "NO: ممنوع" و"B" فى "BILLS: أقراص" فى البيئة الإنجليزية، مما حول اللافتة إلى شىء لا صلة له بالموضوع. وبهذه الطريقة، فإن كلا من الفكرة الأساسية (فشل الحظر) والخدعة اللغوية تم الحفاظ عليهما، وأتمنى أن يستمتع القراء الصينيون بهذه اللعبة اللفظية بقدر ما يمكن أن يستمتع قراء الإنجليزية بلعبة **چويس** نفسه.

عندما ناقشت هذا المثال فى محاضرة فى ١٩٩٢ فى جامعة نورث كارولينا University of North Carolina بمدينة تشابل هل Chapel Hill قبل نشر ترجمتى، كان الحاضرون متحمسين لفرصة الإبداع التى فتحتها المقاربة التى كانت ترجمتى مثلا عليها، وأدلى عدد من المشاركين بدلوهم فى المناقشة وبحيوية. واقترح البعض منهم بدائل أخرى، كان أحدها، على سبيل المثال، 禁止招貼，禁止少貼 [*jin-zhi zhao-tie, jin-zhi shao-tie*]. وتصبح العبارة الثانية الآن "محظور لصق ما لا يكفى من الإعلانات"! وإذا كانت ترجمتى التى يرِد فيها 不住招貼 [اللصق لا ينتهى أبدا] ماسخة عند قراءتها بعض الشىء، فإن هذه الترجمة تبدو بالتأكيد مباغتة بشقاوتها العابثة، قريبة ربما مما قد يبدعه مؤلفو كتابات الحائط. إنها تمثّل خيارا جذابا. هناك، على أى حال، مطبّ واحد: العلامات فى العبارتين فى هذه الترجمة لا تبدو متشابهة بما يكفى للسماح بنوع التبديل الذى نجده بين "POST NO BILLS: ممنوع لصق إعلانات" و"POST 110 PILLS: أرسلوا ١١٠ قرص". وربما تخلق انطباعا بأن **بلوم** كان

هو الذى يسخر من اللافتة بنفسه. ولكن، بالرغم من بعض نقاط عدم الملاءمة، كانت كل البدائل المقترحة قريبة بما يكفى لأخذها فى الحسبان.

وأنا على يقين من أنه، بينما تميل المقاربات الخاطئة إلى تكبيل القدرات الأدبية للمرء، ستساعد المقاربة الصحيحة على إطلاق العنان لها. ولأنه لم يعُد مقيدا بالكلمة، سيجد المرء عقله نشطا بالعديد من خيارات إعادة الإبداع الخاصة بنقل رسالة. ولعلنى لم أحقق أفضل حلّ ممكن لحالة بعينها، لكنّ شخصا ما أكثر امتلاكا لناصية اللغات المعنية وذا مواهب فنية أفضل سيكون قادرا على أن يبلو بلاء أحسن باتباع نفس المقاربة[١٩].

(١٩) من الملاحظ طبعا أن **طه** ابتكر عبارتين مختلفتين عن **چويس** تماما، إحداهما ("حيض") تشويه للأخرى ("مراحيض") - التى تشير للمكان نفسه - إلا أن هذا التشويه حدث بمحو ثلاثة أحرف كاملة وليس القليل جدا من الشُرَط والخطوط كما عند عند **چويس وچن**. كما اختفت فكرة منع لصق الإعلانات وفَشَلِ هذا المنع أصلا.—المترجم.

٦. المعيار النهائى

رغم أن هذه الأمثلة لا تمثل أكثر الحالات تحديا فى الترجمة الأدبية، فربما أعطتنا لمحة عن التعقيدات التى فى انتظارنا وكم يمكن أن يكون المثال النموذجى لإعادة إنتاج الرسالة الأصلية معلًلا. وقد تكون هذه المناقشة قد بينت إلى حد ما أى نوع من الحرية تأتى به المقاربة الموجهة للرسالة إلى المترجم. ولكـن مادامـت توجد عيوب فى كل ترجمة من الترجمات التى نوقشت، بما فيها ترجمتـى أنـا، فربما طرح سؤال نفسه عند هذه المرحلة. ما معنى العمل فى سبيل مثال نموذجى يبدو أنه بعيد المنال إذا كانت ستوجد أخطاء فى كل الأحوال؟

والحقيقة أن المعنى يكمن فى الأساس المتين الذى لهذا المثال النموذجى فى واقع الاتصال بين- اللغوى. ورغم أن النموذج المتمثل فى إنتاج نفـس الرسـالة بالضبط يكاد لا يمكن بلوغه أبدا فى الممارسة العملية، فإن كونك تهدف إليه أم لا سيُحْدِث اختلافا كبيرا. ومن الجلى أن الأمثلة التى تم إنتاجها باتبـاع المقاربـات الأخرى تخفق فى تحقيق ما يفترض أن يفعله الاتصال بين-اللغوى. ومن الجلـى أنه، حتى أقل بدائل المقاربة الموجهة للرسالة قبولا تدنو أكثر مما تدنو المقاربـات الأخرى من المثل الأعلى.

صحيح أن هناك مواقف يمكن فيها إنتاج ترجمات جيدة باتبـاع المقاربـات الأخرى. ففى مناسبات كثيرة يلجأ المرء إلى استخدام الترجمة الحرفية إذا أمكـن لذلك إيصال الرسالة بنجاح، ولاشك فى أن الأسلوب الجيد والملائم ضرورى قطعا فى الترجمة الأدبية. كما أن المقاربة الموجهة للرسالة لا تستبعد الترجمة الحرفيـة عموما أو الجزالة الملائمة فى الأسلوب، الملائمة بمعنى سـيجرى تعريفـه فـى فصول لاحقة. إنها تستبعد فقط الترجمة الحرفية من النوع الـذى يـدمر الـنص النهائى، والجزالة من النوع الذى يفسد الاتساق الفنى فى النص المصدر.

وعلى كل حال فإن التوصيل الناجح للرسالة المصدر هو المعيار النهائى للترجمة الجيدة. ولهذا تستطيع المقاربة الموجهة للرسالة أن تقود إلى ولاء حقيقى فى الترجمة. ذلك أن القصد من وراء المقاربة، ليس فى الحقيقة، سوى تنفيذ عملية الترجمة مع وضع ذلك المعيار نصب أعيننا من البداية إلى النهاية. وما أنوى عمله، بدءا من الفصل الثالث، هو بالضبط وصف للكيفية التى يمكن بها تحقيق هذه المقاربة فى الترجمة الفعلية كما أفهمها.

الفصل الثالث

الرسالة ومقاربة الاتساق الفنى

١. رسالة مقابل رسالة

كما فصّلنا فى الفصلين الأوّلين، يميل الولاء الغريزى - الذى يعتمد على تكافؤ 'الكلمة بالكلمة' - إلى أن يؤدى إلى عواقب مضحكة أو "طائشة". فمدرسة 'الجميلات الخائنات' تُكِنّ ولاءها بالفعل، كما أُعلِن بصريح العبارة، لشىء غير العمل الفنى الأصلى. أما المترجمون المدققون الذين يتبعون مقاربة 'المعنى بالمعنى' **الشيشرونية**، فإنهم - رغم بحثهم الجاد عن ولاءٍ حقيقى - فقد وجدوا أحيانا دَرْبهم ينشق إلى برك من الوحل لا فكاك منها.

ليست الترجمة نقل كلمات، لكنها فعل اتصال يتحقق بنقل الرسائل. ومن الصحيح أن رسالة نص يتم إيصالها بكلماته ومن ثم فمن الضرورى للغاية أن يكون المترجم متأكدا من معنى ووظيفة كل كلمة من تلك الكلمات، غير أن من الأهم حتى عنده أن يكون حساسا للتأثير الكلى الذى ينتجه هذا المجموع من الكلمات على مُتلقٍ يشترك فى اللغة والثقافة كمتحدث أصلى. والحقيقة أن الترجمة الأمينة لا تتحقق كلمة بكلمة، ولا معنى بمعنى، وإنما رسالة برسالة وتأثيرا بتأثير.

ويتمثل الهدف النهائى للترجمة الأدبية بمعناها الصحيح، كما أفهمها، فى أن تنتج تأثيرا على قراء اللغة الهدف قريبا قدر الإمكان مما يُحْدِثه الأصل على قراء اللغة المصدر. وبما أن التطابق غير وارد، فإن الهدف الأفضل الذى يستطيع المرء - ويجمُل به - العمل من أجله هو تقريب قدر الإمكان. وهذا التأثير المكافئ ممكن فقط عندما تقدم الترجمة رسالة قريبة من رسالة الأصل قدر الإمكان. ولكن ما هى

الرسالة؟ بما أن المصطلح جوهرى للغاية لمناقشاتنا، فإن من الضرورى أن نعرّفه قبل المضى قدما.

ولعله قد أصبح جليا من مناقشاتنا حتى الآن أن ما أعنيه بـ 'رسالة' شيء أكثر من مجرد معلومات. فهى تغطى ليس فقط مادة الرسالة، وإنما أيضا الطريقة والجو العام والدقائق المرهفة التى تساعد الاتصال على إنتاج تأثيره المرغوب. وعندما يكون عاشق فى الصحبة الهنيئة لمحبوبته، مثلا، تصله رسائل من لفتاتها وتعبيرات وجهها وحركات جسدها أكثر كثيرا مما يصله من كلماتها. وباختصار، تشير 'رسالة' فى مناقشاتنا إلى المجموع الكلى لما يوصّله النص.

لرسالة النص عادة مكونات ثلاثة صميمة:

١ - الروح، الجوهر؛

٢ - المادة، الصور؛

٣ - الجو، نكهة النص.

الروح هى دائما قلب الرسالة. وأحيانا، كما لعله قد لوحظ فى حالات كالمثالين اللذين نوقشا فى نهاية الفصل الثانى، يكون من الضرورى إجراء بعض المواءمات فى الوقائع ليتسنى تأمين الاتساق الفنى للنص. ومن الضرورى التأكيد على أن هذا لا يعنى أن المترجم يمكنه تجاهل أىّ من الوقائع. بل ينبغى أن تجرى التغييرات المادية فقط عندما تكون ضرورية حقا لصالح الرسالة الكلية، فقط عندما يمكن أن يُلْحَق الضرر بالاتساق الفنى للنص بدونها. وربما أمكن توضيح هذا خير توضيح بالتبديلات المادية فى المثالين المذكورين سابقا.

ولا شك فى أن عبارة "the other world: ذلك العالم الآخر" (مثال ٢. ٥. ١) بمفردها ستبدو دالة بذاتها على كيان مادى للغاية. ولكنها عندما تُرجمتْ حرفيا إلى لغة أخرى كما فى الترجمة ١، عطّل هذا تماما اللعبة اللفظية الرئيسية للقطعة لأن

اللفظة المقابلة للفظة "world: عالم" فى تلك اللغة لا يمكن بأى حال أن ترتبط باللفظة المقابلة للفظة "word: كلمة". وكما حللنا فى النقاش الوارد تحت ذلك المثال، فإن اللعبة اللفظية فى هذا المقطع ضرورية ليس فقط من أجل المقطع نفسه الوارد فى الحلقة الخامسة، بل هى كذلك وأكثر من أجل الحلقة السادسة. ومن الجلى أن المحتوى المادى للكيان "word: كلمة" لا يسهم بأى شىء فى الاتساق الفنى للنص ويمكن ويستحسن أن يستبدل به شىء يمكنه أن يحفظ ذلك الاتساق فى النص النهائى.

وعلى نحو مماثل، ليس لمادّة "PILLS 110: ١١٠ قرص" كما هو جلى علاقة بنشاط بلوم الذهنى. إن ما يلعب دورا فعالا هناك هو القرابة الشكلية الوثيقة بين هذه العبارة ولافتة "NO BILLS: ممنوع [...] الإعلانات"، ووضع تلك القرابة موضع السخرية الحادة بحكم معانيهما واضحة التنافر. ومن المؤكد أن مترجمًا، يعتبر الاتساق الفنى للنص هو صُلْب المسألة، سوف يسعى إلى الاحتفاظ بالأخيرة، على حساب الأولى، محتوى تلك العبارة، عند الضرورة.

والاتساق الفنى لنص ليس مقتصرا على لعب الألفاظ وحده. إنه روح النص ككل، متحدا اتحادا حميما بجوهره، متجسدا فى الوقائع، وحيًّا بالصور. لكنه فى المراحل الدقيقة حيث يوجد لعب بالألفاظ، وفى وجود تلك الأشياء المرهفة كالأسلوب وأصداء المعنى يكون أكثر عُرْضة للأذى فى الترجمة. وهذا هو السبب فى أننى أكرس فصولا كاملة لتلك الأمور كما أدرس حالات تنطوى على لعب بالألفاظ فى كثير من الفصول.

وينبغى أن يكون واضحا من هذا أننا لا ننوى على الإطلاق الهبوط بمسائل الشكل إلى مرتبة عدم الأهمية. وحيث إن روح النص وشكله متحدان اتحادا يتعذر فصمه، فقد أكدت قبل أى شىء آخر على ضرورة أن يدرك المترجم الرسالة عن طريق استيعاب الجسد الكلى للنص المصدر، بما فى ذلك كل ملامح لغته، نزولا إلى أدق دقائقه، بحيث لا يفوت أى شىء أو يساء فهمه. إن هذا هو حقا العمل

التحضيرى الذى يليق بأىّ ولاء ترجمى، لكنه كثيرا ما أهمل فى النقاشات النظرية ودراسات الترجمة — أو بالأحرى اعتُبِر أمرًا منتهيًا مع أنه مهمل فى واقع الأمر.

وبتوضيح المغزى المقصود لكلمة 'رسالة' على هذا النحو، قد يكون من الأسهل تقييم ترجمة بعينها. وتمسك ترجمة **عزرا باوند** لقصيدة **لى باى** التى يعنونها "**فراق على نهر كيانج**" (مثال ١. ٤. ١)، على سبيل المثال، بروح الأصل وجوّه العام على أفضل وجه، كما أن تغيير الوقائع المتمثل فى تبديل اللفظ الشائع الذى يعنى "أحد المعارف القدامى" (故人) باسم شخصى يبدو مبررا. وهذا التبرير مبنى على التفوق النسبى، فى البيئة الإنجليزية، للاسم الشخصى مقارنة مع تعبير مبتذل من قبيل "أحد المعارف القدامى" فى تصوير الجوّ الحميم للفظة الشعرية الصينية 故人 [*gu-ren*]. وحتى الاسم الشخصى "**كوجن**" الذى يستخدمه **باوند** لم يكن يخص الصديق الذى يلقى عليه **لى** نظرة الوداع أو أى شخص بالمرة. والاسم الحقيقى الذى يخصّه بالفعل موجود هناك فى عنوان قصيدة **لى** الأصلية، 黃鶴樓送孟浩然之廣陵: "فى وداع **مينج هوران** عند برج اللقلق الأصفر". والآن ألم يكن من الأفضل كثيرا فى سبيل الاتساق الفنى للقصيدة لو أن **باوند** استخدم ذلك الاسم الحقيقى 孟浩然 (**مينج هوران**)، والذى كان شاعرا شهيرا آخر فى عهد أسرة **تانج**، وكذلك الاتجاه الصحيح لرحيل ذلك الصديق والاسم الصحيح للبرج؟ بتصحيح تلك الأخطاء الثلاثة، يمكن للسطر الأول أن يسير على هذا النحو أو ما إليه:

Haoran goes east from Huang-he-lou

هوران يذهب شرقا من هوانج–هى–لو

ألم تكن ترجمة **باوند**، إن تم تصويبها على هذا النحو أو ما إليه دون التنازل عن نكهته الشعرية الخاصة، ستثرى فوق ثرائها بالصور والإلماعات الآتية من القصيدة الأصلية؟ ومقارنة مع ترجمته "-Ko-jin goes west from Ko-kaku

ro: **كوچن** يذهب غربا من كو-كاكو-رو"، لكان هناك الآن ليس فقط الشخصية الفعلية لشاعر شهير آخر، وإنما أيضا الربط بـ **يانجچو** Yangzhou (المذكورة فى البيت الثانى من القصيدة: 煙花三月下揚州)، المدينة التى تمتد شرقى موقع أحداث القصيدة، وكانت حاضرة مزدهرة فى تلك الفترة التاريخية المتميزة، والإلماح إلى رحلة الطيران الأسطورية لجنى يمتطى لقلقا أصفر من هذا البرج ("هوانج-هى-لو" تعنى "برج اللقلق الأصفر").

وإذا كانت هذه الحالة تمثل خسارة ضئيلة نسبيا سببتها غلطات فى الوقائع تؤثر فى الاتساق الفنى للنص، فإنه يمكن أحيانا أن توجد حالة تمثل خسارة فادحة بالرغم من صحة الوقائع الأساسية، كما فى حالة المثال ١. ١. ٣، حيث تمت ترجمة عبارة **ماو** 我是和尚打傘 [أنا راهب أستخدم مظلة] إلى " I'm a lonely monk walking the world with a leaky umbrella: أنا راهب وحيد أسير فى الدنيا بمظلة مخرومة".

وإذا قارنّا الترجمة بأصل **ماو** عن طريق المكونات الثلاثة لرسالة، سنجد هذه النتيجة:

	أصل **ماو**	الترجمة
الروح	تفاخر متنكر فى صورة السخرية من الذات	تقييم للذات
المادة	مجاز الراهب مجاز المظلة	مجاز الراهب الوحيد السائر فى الدنيا مجاز المظلة المخرومة
النبرة	ساخرة	مثيرة للشفقة

من الواضح أنه، على الرغم من معرفتها الجيدة بالكلمات التى فى الأصل، لم تفهم المترجمة الشفوية الرسالة بالمرة. كيف حدث ذلك؟ غنى عن البيان أنها لم

تكن تتبع عملية ترجمية مصممة لحفظ الاتساق الفنى بأمانة قدر المستطاع، مثل تلك التى نحن فى سبيلنا الآن لأن نحاول صياغتها.

٢. مقاربة الاتساق الفنى

كيف يفهم مترجمٌ الرسالة خلال عملية الترجمة، من النص المصدر إلى النص النهائى، شفاهيًا كان أم مدونًا؟

يعتمد ذلك على المقاربة التى يتبعها. فإذا كان يتبع المقاربة المقيدة بالكلمة، يحتمل أنه سينظر إلى كلمات النص باحثا فى عقله عن نظائرها المحتملة فى اللغة الهدف، ثم يحاول أن يركّب تلك النظائر بطريقة متسقة مع القواعد النحوية للغة الهدف، وأخيرا يحسن النتيجة بإجراء مواءمات تحريرية.

أما المترجم الحر إلى هذا الحد أو ذاك فإنه سيبحث فى الأغلب عن أشياء شائقة أو مفيدة فى النص المصدر، ويصوغها بطريقة تناسب ذائقته الخاصة، وينمق النتيجة حتى أفضل ما فى استطاعته، مضيفا ومقتطعا، إلى أن يقتنع بأن لديه نصا سيُرضى حَضْرَتَه ويترك أثرا طيبا لدى قرائه.

وتتألف مقاربة الاتساق الفنى فى الترجمة من حركة رباعية: التغلغل والاكتساب والانتقال والعرض.

١ – التغلغل فيمَ؟ البيئة التى كتب فيها العمل الأصلى لقراء اللغة المصدر. المحيط اللغوى والثقافى الذى كان المراد تلقِّى الرسالة فيه.

٢ – اكتساب ماذا؟ الرسالة، بما فيها الروح والمادة والنكهة، التى لا يمكن استيعابها وتذوقها تماما إلا من جانب قراء يشتركون فى لغة الأصل وانتمائه الثقافى.

٣ - الانتقال ممّ إلامَ؟ ما قد تشكل فى عقل المترجم باعتباره الرسالة الأصلية فى بيئة اللغة المصدر يجرى تحويله إلى رسالة جديدة فى بيئة اللغة الهدف.

٤ - عرض ماذا؟ الرسالة المصوغة حديثا بعبارةٍ تحافظ على الاتساق الفنى للنص تُحْدِث لدى قراء اللغة الهدف تأثيرا يقارب على نحو لصيق قدر المستطاع التأثير الذى تُحْدِثه الرسالة لدى قراء اللغة المصدر.

وقد جاءت فكرتى الخاصة بحركة رباعية بوحى من 'الحركة التأويلية' الرباعية عند **شتاينر**، والتى تتضمّن "رؤية للترجمة بصفتها تأويلا يتسم بالموثوقية والتغلغل والتجسيد والتعويض" (Steiner 1975/1998:319). وعلى كل حال فإننى لا أتبع نموذجه، الذى يبدو أنه يحيل بشكل رئيسى إلى الترجمة كحدث ثقافى، بل أجرى بالأحرى محاولة لتحديد معالم عملية الترجمة الفعلية التى تقع بالكامل فى عقل المترجم.

وبالطبع فإن هذا التصوير الدقيق، تجريبى إمبيريقى فى طبيعته. ولأن الترجمة "على الأرجح هى أعقد حدث أنتجه النظام الكونى فى مسيرة تطوره حتى الآن" (Richards 1953:250)، فلا يمكن للعملية كلها إلا أن تقع، بالطبع، فى عقل توجد به "'مساحات لغوية' متمايزة فى الجهاز العصبى المركزى" هى التى "تسمح بالوجود المستقل بذاته للغات مفردة بينما، فى الوقت نفسه، تجعل من الممكن اكتساب لغات أخرى وتتيح أشد درجات التغلغل المتبادل" (Steiner 1975/1998:308). وليس ثمة دليل علمى من أجل الإقرار بهذه العملية كقانون من قوانين الطبيعة، غير أن هناك وفرة من الأدلة القائمة على حقائق لافتراض احتمال وقوعها.

٣. الحركة الأولى: التغلغل

تنطلق الترجمة السليمة من الفهم السليم للأصل. إلا أنه من الممكن أن يوجد اختلاف ضخم بين الإستراتيجيات التى يتبناها المترجمون لتحقيق ذلك الفهم. وتلك الإستراتيجيات المختلفة هى نقاط انطلاق المقاربات المتباعدة التى ستؤدى إلى ترجمات بينها بون شاسع و، بعضها، أبعد عن أن تكون تمثيلا للأصل.

والعامل الحاسم الذى يسبب هذا التباعد هو اللغة المستخدمة فى استيعاب النص الأصلى. ويعني'التغلغل' أنه، فى مواجهة النص المصدر، ينبغى دخول البيئة اللغوية والثقافية للغة المصدر. والطريقة الوحيدة الموثوق بها لتحقيق هذه الغاية هى العمل بمفاهيم اللغة المصدر، عن طريق التفكير بتلك اللغة.

واللغة الهدف هى فى معظم الأحوال اللغة الأم للمترجم. وهذا وضع مرغوب فيه ومستحب، حيث إن المراحل النهائية لعملية الترجمة تتطلب أوفى معرفة باللغة الهدف وأشدَّ تمكُّن منها، وهو فى العادة امتياز للمتحدث الأصلى، وبالذات امتياز للمتحدث الأصلى الذى له حس كاتب بأدق الدقائق فى كلماتها وأبنيتها. إن هذا الحس هو ما يجعل من الممكن إنتاج نص بالتأثير المرغوب تمامًا.

على أن المشاعر اللغوية المحمولة من عالم اللغة الهدف هى أسوأ العوائق أمام عقل المترجم وهو يحاول أن يستوعب النص المصدر. إنها تجعل، فى كثير من الأحيان، يضل بعيدا عن الإدراك الدقيق لما هو مقصود فى النص. وحتى يتسنى تأمين هذا الإدراك بقوة، على المترجم أن يحجب عن وعيٍ تدخل لغته هو. ذلك أن التحرر من هذا التدخل سيجعل من الأسهل قليلا صقل التمكُّن المتواصل من اللغة المصدر، و – عبر البقاء منتبها لكل العوامل التى تضيف إلى دقائق النص المصدر – سوف يستوعبها كما يفعل متحدث أصلى.

ويخفق مترجمون كثيرون فى مواجهة هذا التحدى. وهناك حتى أصوات مسموعة فيما يبدو يمكن فهمها بمعنى مناقض بالكامل لهذا المبدأ. فينادى الشاعر

الأمريكى **روبرت بلاى** Robert Bly (Bly 1982:68-89) بالبدء فـــى عمليـــة الترجمة عن طريق، أولا وقبل كل شىء، إيجاد المقابلات فى اللغة الهدف للكلمات التى فى النص(٢٠). وأقوى سند لمثل هذا التوجيه المرجعى ربما نجده فى تجربـــة بعض مشاهير المترجمين، **عزرا باوند** مثلا، الذى أذهلت ترجمته بعنوان ***كاثـــاى*** شعراء كثيرين جدا والقراء على وجه العموم. اشتملت مسيرة **باوند** كمترجم للأدب الصينى، بالطبع، على أكثر بكثير من ***كاثاى***. فعبر أكثر من أربعـــين عامـــا مـــن الدراسة المتفانية تسنى له أن يكتسب هذا التفقه الخطير فى اللغة والآداب الصينية الأمر الذى مكنه من ترجمة ثلاثة من 'الكتب الأربعة' الكلاسيكية وأشعارا قديمـــة أيضا. ولكن فى مستهل فترة عشقه للشعر الصينى، التى أنـــتج خلالهـــا ترجمتـــه الجميلة ***كاثاى***، لم تكن لديه معرفة مباشرة باللغة علـــى الإطـــلاق. وبإلهـــام مـــن الشروح المستفيضة التى قام بها العلامة الأمريكى **إرنست فينوللوسا** الذى كان قد قام بدراسته للشعر الصينى فى اليابان، اشتغل **باوند** بشكل رئيسى مـــن "براشـــيم، وهوامش لمعانى المفردات، وتعليقات، وعتاد دراسى" تخص **فينوللوسا** (Kenner 1971:198). ويمكن الافتراض دون مجازفة أنه فى استيعابه القـــصائد الأصـــلية أثناء تلك الفترة، كان عقله مجبرا على العمل بالإنجليزية، وليس بالصينية. وإلـــى ذلك، أفلبست ترجماته قصائد عظيمة، على علاتها؟ "جهل **باوند** المطبـــق باللغـــة الصينية"، يلاحظ **يب** (Yip 1969:3)، "لا يبدو أنه قد صدّ قراءه بالإنجليزية". فى الواقع، ألم يؤيد تحليلى أنا لترجمته "Separation on the River Kiang: **فراق على نـهر كيانـج**" (مثال ١. ٤. ١) هذا التقييم؟

ومن الصحيح أن عبقرية **باوند** الشعرية مكنته من إبداع قصائد جميلة على أساسٍ من فهمٍ يتلمس الخطوط العامة للأصل نوعا ما، بالرغم من بعض الأخطاء

---

(٢٠) انظر ورقتى البحثية "**مراحل الترجمة النقيضة لـــ بلاى**" (Jin 1991:22-24) التى عُرضـــت لأول مرة فى المؤتمر السنوى لاتحاد المترجمين الأدبيين الأمريكيين فى ١٩٨٩، وقد أضيفت الآن كملحـــق إنجليزى لمجموعة مقالاتى الصينية (Jin 1998a:253-61).

أحيانا. على أن 'الجمال' ليس بمفرده، على أية حال، معيارا بالنسبة لنا. زد على ذلك، وكما هو جلي بالفعل من مناقشتنا لـ **"فراق على نهر كيانج"**، أن الموهبة العظيمة لمترجم عاجزة أمام وقائع لا يراها. المثال الذى نحن بصدد تحليله يبين تلك النقطة بطريقة أكثر إدهاشا، وفوق ذلك فسوف يوضح الحاجة المؤكدة لـ 'التغلغل' فى مقاربة نص من أجل الترجمة.

هذا مقطع من القصيدة التى يسميها **باوند** "The River Merchant's Wife: a Letter: **زوجة تاجر النهر: رسالة**"، وهى ترجمته الأشهر من الشعر الصينى (التى تم تقييمها على أنها "أجمل قصيدة فى أمريكا القرن العشرين"، كما هو مذكور فى فصلنا الأول). وقد حللت بعض أخطائها الساطعة فى ورقة صينية نشرت لأول مرة منذ خمس عشرة سنة مضت (Jin 1998a:30-31; 1998b:27-28). ولكننا الآن، ببعض التبصير من نقاشاتنا لمقاربة الاتساق الفنى، قد نكون قادرين على أن نجازف بنظرة معمقة إلى منظومة عمل عقل الشاعر-المترجم التى ربما تكون قد أدت إلى تلك الأخطاء.

(مثال ٣. ٣. ١)

At sixteen you departed,

You went into far Ku-to-yen, by the river of swirling eddies,

And you have been gone five months.

The monkeys make sorrowful noise overhead. (Yip 1969:193)

فى السادسة عشرة رحلتَ،

ذهبت إلى كو – تو – ين البعيدة، على نهر الدوامات الحلزونية،

وغبت خمسة أشهر.

القرود تضج بالأسى فوق الرؤوس.

والأبيات الأصلية، من قصيدة **لى باى** الشهيرة 長干行 [*chang-gan-xing*]، هى:

十六君遠行，
瞿塘灩澦堆。
五月不可觸，
猿聲天上哀。
(Xiao *et al* 1988:239)

اثنان من الأبيات الأربعة، الثانى والثالث، ملتويان بشكل سيِّئ عند **پاوند**، ولكن فيما يخص نقاشنا الحالى سنمر فى عجالة على البيت الثانى. يشير البيت الأصلى إلى اسمين جغرافيين: 瞿塘 [*qu-tang*]، وهو أحد الأغوار الثلاثة الخطرة على نهر يانجتسى Yangtze River، و灩澦堆 [*yan-yu-dui*]، وهو ركام من الصخور فيه وهو السبب الرئيسى لخطورته. جمع **لى** الاسمين معا كما لو كان ذلك اسما من خمس علامات، 瞿塘灩澦堆 [*qu-tang yan-yu-dui*]. وهذا طبيعى تماما بالنسبة للصينيين لأن من عادتنا أن نذكر الكيان الأكبر أولا، وهكذا: 英國曼徹斯特 [*ying-guo man-che-si-te*—إنجلترا مانشستر England Manchester] مقابل "مانشستر، إنجلترا" أو "مانشستر بإنجلترا". ويوجد الآن اتجاه لدى الناطقين بالإنجليزية لتقصير الأسماء المائلة للطول.

إليزابيث، على سبيل المثال، يتم قصُّه عادة عند أى من الطرفين أو كليهما، على هذا النحو "إليزا Eliza" أو "بيتى Betty" أو "بيث Beth" أو "ليز Liz". ومن جهة أخرى، تتكون 英國曼徹斯特 [ying-guo man-che-si-te—إنجلترا مانشستر] من اسمين على التوالى، وإذا كان هناك ما يجعل شخصا يقص هذه السلسلة ذات العلامات المقطعية الست إلى 英國曼 [ying-guo man]، فلا أحد، لا متحدث بالصينية ولا بالإنجليزية، سيكون قادرا على أن يعرف عمّ كان يتحدث. وذلك هو ما تئول إليه "كو-تو-ين" عند **باوند**. ومن المستحيل على وجه التحديد العثور على مكان يسمى "كو-تو-ين" كى يذهب إليه أى شخص.

أما البيت الثالث، "And you have been gone five months: وغبت خمسة أشهر"، فإنه مهما بدا بسيطا، يقدم بعضًا من شذرات المعلومات الشائقة للغاية عن عقل المترجم. فاللفظ الصينى الأصلى 五月 [wu-yue] يعنى 'القمر الخامس'، أى 'الشهر القمرى الخامس'، ويغطى فى معظم السنوات فترة مختلفة تماما عن مايو بالتقويم الجريجورى (مثلا اليوم الأول فى مايو الصينى القمرى يتوافق مع ٢١ يونيو فى ٢٠٠١، أى متأخرا ٥٢ يوما، ومع ١١ يونيو فى ٢٠٠٢، أى متأخرا ٤٢ يوما). من هنا فهو علامة على موسم الفيضان العالى فى وادى يانجتسى. والبيت 五月不可觸 [wu-yue bu-ke-chu—لا ينبغى لمسه فى القمر الخامس] هو تلميح إلى أغنية شعبية رائجة عن الغور، والذى هو بمنزلة ثابة تحذير مفاده أن القوارب ينبغى عليها تجنب المجىء قرب هذا المكان الصخرى بمياهه الجارفة كالسيول فى هذا الوقت من السنة.

وهذا الفهم لا يتسنى، على أى حال، إلا لأشخاص يجوز عندهم، بما يتفق مع روح اللغة الصينية، أن يكون عددٌ ما إما ترتيبيا وإما أصليا. أىْ أنّ، 五 [wu] يمكن أن تعنى إما "خمسة" وإما "خامس"، حسب السياق. وعلى العكس، فإن متحدثا أصليا بالإنجليزية وعقله يعمل بمفاهيم الإنجليزية سيأخذ العدد كأمر طبيعى على أنه أصلى ما لم ير علامة ترتيبية مثل 第 [di]، والتى تعمل على طريقتها عمل

"th" الإنجليزية، وإن كانت دائما كبادئة وليس أبدًا كلاحقة. ولابد أن ذلك كان السبب فى أن **باوند**، عندما لم ير هذه العلامة هنا، أخذ 五月 [*wuyue*] بمعنى "خمسة أشهر" وحول السطر كله إلى تقرير عن انقضاء الزمن منذ أن رحل زوج المرأة. إن المدة الزمنية هى فى واقع الأمر مسألة لم يرد ذكرها مباشرة قط فى القصيدة الأصلية رغم أن البيت الأول من هذا المقطع، "فى السادسة عشرة رحلتَ"، قد يقرأ كإشارة ضمنية إلى أنها كانت سنينا. ستكون "خمسة أشهر" على أى حال أقصر من أن تبدأ زوجة فى الشعور بالضيق العميق لغياب زوجها وقت أن كانت الظروف العامة فى تلك الفترة الزمنية العتيقة تقضى بأن يستغرق أىّ سفر إلى أى مسافة شهورا.

لكن أعجب جزء من بيت **باوند** نجده فى التعبير " you have been gone: وغبتَ". من أين وكيف جاءت له تلك الفكرة من الأصل؟ من الصحيح أنها لا تشكل أى خطأ فادح فى الوقائع ما دمنا تأملنا القصيدة كلها، بما أن تِيْمتَها ذاتها هى اشتياق امرأة لزوجها البعيد. وعلى أى حال، فبعد قيام **باوند** فعلا بترجمة صحيحة للبيت الأول، "At sixteen you departed: فى السادسة عشرة رحلتَ"، لا يبدو من المتوقع أن يعود على بدء مستقيا فكرته من تلك التيمة العامة مرة ثانية فى البيت الثالث إذا لم يجد سببا بعينه لذلك فى السطر الموازى من القصيدة الأصلية نفسها.

وربما كان ما أثر فى مسار تفكير **باوند** هو مفاهيمه عن الكلمة الصينية الأخيرة فى البيت الأصلى: 五月不可觸 [حرفيا: *لا ينبغى لمسه فى القمر الخامس*]، أعنى 觸 [*chu* — يلمس]. ومن الجلى أن "touch: لمس" قادت، وهى 'مقابل' إنجليزى لتلك الكلمة الصينية، مخيلة **باوند** الشعرية إلى ما يمكن أن تدل عليه تلك الكلمة الإنجليزية فى مشاهد اللقاء الجنسى، كما هو موصوف فى هذه الأبيات لـ إ. إ. **كامنجز** c. c. cummings (cummings 1969:28):

may I touch said he

how much said she

… …

you're divine! said he

you're mine said she

هل لى أن ألمس قال

بأىّ قدر قالت

… …

معبودة أنت! قال

أنت لى قالت

أو فى تيار وعى **بلوم** فى ***يوليسيز*** (*U* 6.75-82):

…If little Rudy had lived. …My son. Me in his eyes. Strange feeling it would be. From me. Just a chance. Must have been that morning in Raymond terrace she was at the window watching the two dogs at it…Give us a touch, Poldy. God, I'm dying for it. How life begins.

Got big then. Had to refuse the Greystones concert. ...

لو عاش رودى الصغير... ابنى. أنا فى عينيه. لكان إحساسا فريدا. من صلبى. مجرد احتمال. لابد أنه كان فى صباح ذلك اليوم فى ريموند تيراس وهى عند النافـذة، تراقـب الكلبـين منهمكين فى العملية... أعطنا نخسة يا **پولدى**. إنى أتحرق لها شوقا. هكذا تبدأ الحياة.

حملت بعدها. واضطرت لرفض حفل جراى ستونز. ... (**طه** ١٥٠)

... لو **رودى** عاش. ...ولدى. أنا وعيناه. سـيكون شـعورا غريبا. من صُلبى. مجرد احتمال. لابد أنه كـان فـى ذلـك الصباح فى شارع ريموند حينما كانت تراقب الكلبين يقومـان بها...تجامع معى، يا **پولدى**. يا إلهى، أنا متحرق له. كيـف تبدأ الحياة.

حبلت إذن. لزمها أن تمتنع عن الحفلة الموسيقية فى منتجـع كريستون. ... (**نيازى** ١٩٥)

إذن أوحى البيت كما هو واضح لخيال **پاوند** بكيف أن "زوجة تاجر النهـر" لابد أن تكون "متحرقة" لهذا النوع من اللمس من زوجها الغائب. ربما لا تكون هذه العاطفة بعيدة جدا عن الجو العام للقصيدة، إلا أن المسافة التى ذهبـت بـه إليهـا مفاهيمه الإنجليزية بعيدا عن صور البيت الأصلى هى بالتأكيد بعيدة بمـا يكفـى لتحرم ترجمته من لقطة كاملة، والتى يتّفق أنها الجوهر الأساسـى لهـذا المقطـع

بعينه: أغوار يانجتسى التى تقطع الأنفاس بمخاطرها المهددة لحياة المسافرين، وبينهم زوج المرأة.

(ويبدو تعبير "نهر الدوامات الحلزونية" أكثر تخفيفا من أن يوحى بالأخطار سيئة الصيت لأغوار يانجتسى. كان الأمر سيحتاج إلى شخص مثل **باوند** ليصوغ أشعارًا يمكنها أن تمثّل تماما تصوير شاعر أسرة **تانج** لرحلة "تاجر النهر" كما تتخيلها زوجته، لكننى أعتقد أن أىّ محاولة بهذا الغرض كانت ستنطوى بالضرورة على صورة أوضح للطبيعة المحفوفة للغاية بالمخاطر فى رحلته عبر نهر يانجتسى الطويل، الطويل. كان الشاعر الصينى القديم قادرا على تصوير ذلك بمجرد ذكر غور كوتانج Qutang Gorge بصخوره صخور يانيو Yanyu Rocks لأن كل شخص فى الصين كانت لديه فكرة ما عنه كواحد من أخطر ثلاثة أغوار فى وادى يانجتسى، المهددة للحياة خاصة عندما يكون النهر فى الفيضان العالى. إن المترجم الذى يكتب لجمهور ربما لا يملك الكثير من المعرفة عن المخاطر البشعة لهذه الرحلة فى الصين القديمة قد يكون عليه أن يلجأ إلى شىء من الترجمة الإبداعية من أجل أن يُحْدِث تأثيرا مشابها على قرائه.)

٤. أشكال القصور تعمل عملها

حيث إن التغلغل عملية داخلية بالكامل، فربما لا تكون الحالات الأخرى فى وضوح حالة **باوند** فيما يتعلق بالطريقة التى يعمل بها عقل المرء. وفى سبيل موثوقية أكبر، سأبدأ بمثال من عندى أنا، والذى أستطيع أن أسرده من الخبرة وليس من الرصد والتحليل.

(مثال ٣. ٤. ١)

He peered sideways up and gave a long slow whistle of call, then paused awhile in rapt attention, ... Two strong shrill whistles answered through the calm. (*U* 1.24-27)

وحدق إلى أعلى من جانب وأطلق صفير استدعاء، طويلا خفيض الطبقة. ثم تأنى لبرهة فى يقظة جذلة، ... وشقت صفيرتان حادتان قويتان الهدوء استجابة. **(طه ٢)**

أحد النظر إلى الأعلى على الجانبين وصفر صفير استنفار وهجوم طويل بطيء، ثم توقف لبرهة بانتباه مستغرق، ... أجاب صفيران حادان قويان عبر السكون. **(نيازى ١٤)**

هذه واحدة من أولى لمسات **چويس** فى رسمه شخصية **بك مليجن** Buck Mulligan، وهو طالب طب ذكى استأجر برج مارتيللو Martello Tower وفيه يعيش مع **ستيفن ديدالوس**، بطل الرواية الشاب. وهو واقف فى هذه اللحظة على سطح البرج، و**ستيفن** يراقبه ناعسا. وكنت بالفعل أقضى عامى التاسع فى مشروعى الخاص بـ ***يوليسيز*** عندما اشتغلت على الحلقة الأولى فى ١٩٨٧، ولم أجد حقا شيئا ذا بال فى هذه الفقرة القصيرة، فيما عدا شيئا صغيرا يدعو للفضول: من يا ترى أمكنه أن يصدر الصفارات التى ترد على صفارات **مليجن**؟ من المستحيل أنه كان صدى صوت ما دام **مليجن** كان واقفا على سطح البرج مواجها فضاء البحر المفتوح فى الخليج فيما وراء ذلك، حيث لم يكن أى صدى صوت محتملا. ناقشت ذلك مع اثنين من دارسى **چويس**، واتفقنا جميعا على أنه كان لغزا. لكننى لم أكن قلقا كثيرا. ذلك أننى إذْ تبينت أنه أيا كان من أصدر الصفارات المجيبة، فقد كانت صفارات، ترجمت القطعة كما لو كان ثمة شخص غامض ما

يصفر لــ **مليجن** من مكان ما حول البرج، على هذا النحو (Jin tr. 1993:46; 1994:3):

> 他側過臉去瞅著天空，緩慢而悠長地吹了一聲打招呼的口哨，然後凝神聽著回音，……寧靜的晨空中，傳來兩聲尖銳有力的口哨回答他。

هذه العبارة الصينية التى تحتها خط كانت ترجمة بكلمة مقابل كلمة للعبارة الإنجليزية التى تحتها خط "Two strong shrill whistles: صفارتان قويتان حادتان".

وجاء كَشْفٌ جديد بعد ثمانى سنوات. إذ نشرت فصلية **چيمس چويس** ***كوارترلى*** فى عددها الصادر فى خريف ١٩٩٥ مقالا (Whittaker and Jordan 1995:27-31) يحتوى على تفسير خاص بالصفارات المجيبة. إنها خدعة سحرية يلعبها **مليجن**، الذى رأى مركب البوسطة فى المرسى البعيد تنبعث منه دفقات الدخان التى كانت تصاحب صفاراتها المعتادة قبيل التحرك من رصيف الميناء. وحيث إن الضوء يسافر أسرع من الصوت، وقد راقب **مليجن** ذلك مرات قبل ذلك، فإنه يعلم بالتقدير كم من الزمن يحتاج صوت الصفارات ليصل إلى البرج بعد رؤية الانبعاثات. ولهذا فإنه هذه المرة يُصدِر " long, slow whistle of call: صفارة نداء طويلة بطيئة" فقط قبل لحظات قليلة من وصول أصوات صفارة البخار. ويجعلها ذلك تبدو كردٍّ على ندائه.

والآن فقد صار **چويس** جنة الصيد لكل العقول التى تهوى الأحاجى، وربما ليس كل ما نصطاده صيدا طيبا. ولكن هناك فى الحقيقة مركب بوسطة يتحرك عبر الخليج فى خلفية مشهد برج مارتيللو. وبالرغم من أنه لم يكن قد ذكر من قبل، فإنه يظهر مرتين فيما بعد فى هذه الحلقة. المرة الأولى، بُعَيْد دقائق قليلة من

الصفارات، يراها **ستيفن** "وهى تمر من فم خليج كينجزتاون" (*U* 1.83)[٢١]، بينما هى نحو نهاية الحلقة، مضت بعيدا بالفعل إلى داخل الخليج، وعمود دخانها "يرتسم فى غموض على خط الأفق اللامع"[٢٢] (*U* 1.575). ورغم أن مرات الظهور تلك ليست أكثر من لمسات عرضية فى الخلفية، دون أى صلة مباشرة بالصفارات، فإنه يبدو من طابع فن **چويس** أن نجد تحركات مركب البوسطة محددة التوقيت بدقـة. وينبغى أيضا أن نذكر أن **چويس** نفسه عاش فى برج مارتيللو هذا بذاته لعدد مـن الأيام مع شخصية **مليجن** الحقيقية (**أوليڤر سانت چون جوجـارتى** Oliver St. John Gogarty) فى ١٩٠٤: ولابد أنه وقف حتما على السقف وراقب تحركات مركب البوسطة وصفارات مغادرتها بنفسه.

وبدون دليل مباشر من نص الرواية على مصدر الصفارات، يمكن أن تؤخذ هذه النظرية كحَدْسٍ فقط، لكنها على الأقل أفضل من الحدس الذى بين السطور فى الترجمة التى تتعامل مع الصفارات المجيبة وكأنها كانت بشرية. وعلى كل حـال فإنه ينبغى أن يكون هناك مجال لتفسير مشابه فى نص اللغة الهدف، لكن لفظتـى 口哨 [*kou-shaor*—صفارة تصدر من الفم] لا تترك مثل هـذا المجـال. إذن الآن، بعد أربعة عشر عاما منذ كتابة ترجمتى الأولى لتلك الحلقة، لـدى ترجمـة جديدة ستناسب الموقف المدرك حديثا (Jin tr 2001:4):

> 他側過臉去吹了一聲打招呼的口哨，
> 緩慢而悠長，然後凝神聽著回音，…
> …寧靜的晨空中，傳來兩聲尖銳有力
> 的嘯鳴回答了他。

(٢١) ترجمة (**طه** ٥).—المترجم.

(٢٢) ترجمة (**طه** ٢٩)، بتصرف.—المترجم.

واللفظة الصينية التى تجيب إلى هذا الحد أو ذاك على الصفارات نحو نهاية المقطع هى الآن 嘯鳴 [*xiao-ming* — نداء مزمجر]. وعلى الرغم من أن هذا لا يزال لا يعيد إنتاج التباس "whistles: صفارات" **چويس** بالضبط، إذ إنه لا يمكن أن يدل على صفارة بشرية تصدر من الفم، فإنه يغطى مساحة فى التجزىء الدلالى الصينى يشترك فيها صخب صوت بشرى/حيوانى و، بلاغيا، صفارة مركب بخارى.

ولم تكن ثمة إمكانية لتحركى داخل هذه المساحة الدلالية عندما كنت أترجم المقطع أول الأمر لأن عقلى كان مشتغلا بالمفهوم الصينى لـ 口哨 [*kou-shaor*]، الذى يدل بشكل محدد على الصفارة من ذلك النوع الذى يصدر من 口 [*kou*]، أى الفم. ولم يكن عقلى قد تغلغل فى المساحة الدلالية للكلمة الإنجليزية "whistle: صفارة" التى تغطى صفارة مركب بخارى بالمثل والتى تعتمد عليها لعبة **چويس** اللفظية. وفى العالم الناطق بالإنجليزية، الشخص يـwhistle [يصفر] والمركب البخارى أيضا يـwhistle [يصفر]، بينما فى النسق الدلالى الصينى، الشخص يـwhistle (يصفر 吹口哨)، لكن المركب البخارى يمكنه فقط أن 鳴汽笛 [*ming-qi-di*—يصدر صوت صفارة بخارية]. (لم أستخدم هذه اللفظة الصينية فى ترجمتى الجديدة لأن مساحتها الإحالية الدلالية الضيقة ستحرم النص من كل الغموض الذى يحتاج إليه **چويس**.)

وكان مما يؤسف له أن ترجمتى الأولى كانت منشورة بالفعل عندما جاءت الاستنارة. إلا أننى مسرور بمجيئها، جاعلة من الممكن أن نجرى تصحيحا قد يقرب ترجمتى أكثر من وصف **چويس** الفنى لشخصيتىْ الشابين اللذين فوق سطح البرج يتفرجان على خليج دبلن.[٢٣]

---

(٢٣) لحسن الحظ فإن "صُفّارة، صافرة، صفّير" فى العربية تتمتع بنفس التباس "whistle"؛ فتدل على صفارة فم أو قطار أو باخرة. لماذا إذن يضيف طه "استدعاء" (ترجمة لـ "call"؟)؟ ولماذا يضيف

(مثال ٣. ٤. ٢)

With this came up Lenehan to the feet of the table to say how the letter was in that night's gazette and he made a show to find it about him (for he sworc with an oath that he had been at pains about it)... (*U* 14.529-31)

وهنا هب **لينيهان** إلى رأس المائدة ليعلن على مسامعهم بـأن الكتاب قد ظهر فى جريدة ذلك المساء وتظاهر بالبحث عنـه فى جيوبه (فقد أقسم بأغلظ الأيمان أنه لـم يـأل جهـدا فـى سبيله)... (**طه** ٧٢٧)

……（彼賭咒云，該函使彼心如刀絞）……

[أقسم أن الرسالة أصابت قلبه كطعنة خنجر نجلاء]

كيف أمكن أن تكون "at pains about it: لم يأل جهدا فى سـبيله" قـد ترجمت إلى شيء يتضمن "طعنة خنجر نجلاء"؟ من الجلى أن عقول المترجمين لم تقترب أبدا من العالم الدلالى للكلمة الإنجليزية "pain: ألم" التى فى صيغة جمعها (pains) تعنى "المتاعب التى يجرى تحمُّلها فى إنجاز شيء أو محاولـة؛ العمـل البدنى أو الكدّ أو الأعمال الشاقة أو الجهود، والتى تـصاحبها العنايـة والانتبـاه،

نيازى "استنفار وهجوم"؟ مرة أخرى يبدو أن المترجمين يضيفان كلمات كمحاولة منهما لتفـسير مـا غمض على القراء، أو ما غمض، بالأحرى، عليهما!.—المترجم.

لضمان نتيجة طبية أو مرضية" (*معجم أكسفورد الإنجليزى*)، حيث تظهر عبـارة "to be at pains: ألا يألو جهدا؛ أن يعانى الأمرَّين" كواحد من أكثر التلازمـات اللفظية تواترا. وعلى العكس، بمجرد رؤية "pain: ألم" اشتغلت عقولهم ببـساطة بالمفهوم الصينى لـ 痛苦 [*tong-ku*—ألم، وجع]، باعتباره 'نظيرا' لـ "pain: ألم". ثم إن العقول إما تجاهلت علامة الجمع (حيث لا وظيفة فى اللغـة الـصينية لصيغ الجمع) أو نظروا إليها كرمز دال على زيادة "الوجع" أو ألم حاد جدا.

وحتى الآن كان ذلك تفسيرا دون تغلغل. لكن ذلك لم يكن كل شيء. إذ بدا الألم البسيط مملا جدا. فمن أجل جعل النص النهائى منطلقا وبهيا، عند هذه النقطة أطلق المترجمون العنان لخيالهم وقرروا أن يسموا الألم بأسوأ ما يسببه خنجر من جرح رهيب. وستكون طعنة بسيطة من خنجر مخففة أكثر من اللازم، فأضـيفت طعنة نجلاء.

(مثال ٣. ٤. ٣)

You have spoken of the past and its phantoms, Stephen said. Why think of them? If I call them into life across the waters of Lethe will not the poor ghosts troop to my call? Who supposes it? I, Bous Stephanoumenos, bullockbefriending bard, am lord and giver of their life. He encircled his gadding hair with a coronal of vineleaves, smiling at Vincent. That answer and those leaves, Vincent said to him, will adorn you more fitly when

something more, and greatly more, than a capful of light odes can call your genius father. All who wish you well hope this for you. All desire to see you bring forth the work you meditate. I heartily wish you may not fail them. (*U* 14. 1112-22)

لقد تحدثت عن الماضى وأشباحه، قال **ستيفن**، ولم التفكير فيهم؟ وإذا أعدتهم للحياة عبر مياه نهر النسيان ألن تسرع الأشباح المسكينة تلبى ندائى؟ ومن يفكر فى هذا؟ أنا، الثور المزين بإكليل الزهر، الشاعر خدن البقر والثيران، سيدهم وواهب حياتهم. وطوق شعره الأشعث بتاج من العنب وهو يبتسم لـ **ڤينسينت**. تلك الإجابة وهذه الأوراق، قال له **ڤينسينت**، ستكون له حلية أكثر مناسبة عندما يمكنك بشيء أكثر، بل أكثر بكثير، من حفنة من القصائد أن تستدعي عبقرية والدك. وكل من يودون لك الخير يتمنون لك هذا. فكلهم يتوقون لرؤيتك وأنت تحقق العمل الذى تفكر فيه. وأرجو من صميم قلبى ألا تخيب ظنهم. (**طه** ٧٥٤)

ما سوف نناقشه هو فقط ترجمة لشبه الجملة التى وضعت تحتها خطا، لكنى قد استشهدت بكتلة من سياقها من أجل أن أبيِّن عمَّ نتحدث. لقد كان **ستيفن** يتفاخر بالأعمال الإبداعية التى ينوى كتابتها (مثل ***يوليسيز***!)، والتى سيعيد فيها خلق أولئك الناس الذين عرفهم هو وأصحابه. وليشير إلى طموحه، يضع سوارا من ورق الكرْم على رأسه هو كتاج يرمز إلى قدرته المستقبلية كمبدع. ويستفز هذا ردا وديا مفحما من **ڤنسنت** يبدأ بالجملة التى تحتوى على شبه الجملة التى فوق الخط.

وبلغة أوضح، تعنى هذه الجملة التى يستهل بها **فنسنت** كلامه "إن فخرك وإيماءتك مبتسران بعض الشىء. ولن يكونا مناسبين لك حتى تكون عبقريتك قد أنتجت عملا ما أهم وأهم بكثير من القصائد القليلة الخفيفة التى كتبتها".

وعبارة "call your genius father: تدعو عبقريتك يا أبى" هى ببساطة طريقة بلاغية لقول "قد أُبْدِعت بواسطة عبقريتك".

على أنه عند مترجمين ذوى عقول لم تخض فى منطق النص المصدر ولكنها اشتغلت على النظائر الصينية لبعض الكلمات الإنجليزية فلابد أن اللفظ "father: أب" قد استدعى 'نظيره' 父親 [*fu-qin*— أب]، الذى اتخذ حتما موقعا مهيمنا فى عقولهم. والظاهر أنه بهذه الذهنية، تم تحويل ذلك الجزء من النص الأصلى الذى وضع تحته خط إلى النص الصينى التالى، مع هامش يبدو حجة لتعزيزه:

當你能夠憑著遠比兩三首輕飄飄的詩更爲偉大的作品向你天才的父親)[252]呼喚時，……

章節附註[252]：“天才的父親”，指神話中的工匠迪達勒斯……

وعند ترجمته عكسيا إلى الإنجليزية، سيجرى ذلك نحو " when you can cry to your father, who is a genius, on the strength of works far greater than a couple of weightless poems: عندما تستطيع أن تصيح محدثا أباك، وهو عبقرى، عن قوة أعمال أعظم بكثير من زوج من القصائد التى لا وزن لها"، حيث يشرح الهامش أن عبارة "'أبوك وهو عبقرى' تُحيل إلى الصانع الماهر الأسطورى **ديدالوس** Daedalus". ولاشك فى أن نظام عمل العقول التى أنتجت هذه الترجمة 'الطلقة' ولكن الشاطحة بشكل مذهل يستحق

بالتأكيد تحليلا أكثر تفصيلا، وهو ما سنبذل قصارى جهدنا لنحاول عمله فى القسم التالى[٢٤].

(مثال ٣. ٤. ٤)

> ...that other beauty Burke out of the City Arms hotel was there spying around as usual on the slip always where he wasn't wanted if there was a row on youd vomit a better face there was no love lost between us that's 1 consolation... (18.964-7)

> ...ذلك الحلو الآخر **بيرك** من فندق سيتى آرمز كان هناك يتلصص كعادته على الرصيف دائما حيث لا تتوقعه إذا كان هناك شجار دائر وجه يجلب القيء والغثيان ولم يكن بيننا ود أو عمار وهذا عزاء... (**طه** ١٣٥٢)

> ……我們倆已經沒有愛情啦
> 早就消失啦……

(٢٤) من الواضح أن الترجمة العربية تقع فى خطأ شبيه جدا فى فهم عبارة "call your genius father"، ناسبة العبقرية لهذا الأب المفترض والد **ستيفن**! وكان الصواب ترجمتها: "يقول لعبقريتك يا أبت"؛ "تدعو عبقريتك أبت"؛ "تدعو عبقريتك أبا"؛ "تدعو عبقريتك قائلة يا أبي" إلخ، أو، دون الارتباط بنفس التركيب والألفاظ والأسلوب البلاغى. واقترابا أكثر من تعبير عربى معروف: "تكون من بنات عبقريتك" على غرار "بنات أفكارك".— المترجم.

[كلانا كنا قد فقدنا حبنا لبعضنا البعض لقد اختفى منذ زمــن طويل]

كيف أمكن لـــ "no love lost: ما من حب ضائع؛ لــيس بيننـــا ود" أن تصبح "قد فقدنا حبنا...لقد اختفى منذ زمن طويل"؟ بشكل غنى عن البيان، بــرزت كلمتا "love lost: حب ضائع" للمترجمين وكانت النظائر الصينية التى وجــدوها لهذه الكلمات، 爱情 [*ai-qing*—حب] و 消失 [*xiao-shi*—مفقود، ضائع] مادة كافية للجملة الأولى من الترجمة. لكن ذلك بدا حتى ماسخا جدا—ولهذا أضيف إليها "it disappeared long ago: اختفى منذ زمن طويل" كزينة إضافية مجانيــة كرما منهم.

٥. السيرينة التى تغوى وتدمر

يتطلب التغلغل جهدا. وعلى المرء أن يجبر عقله لكى يشتغل فى 'مــساحة لغوية' يُبقى عليها خالصة من المنطقة التى ألفها، المنطقة التى يجرى فيها التفكير فى كل شىء واستيعابه وتخيل صورته باللغة الأم. والحقيقة، أن مثل هذه المساحة قد لا تكون متاحة بصورة جاهزة ما لم يكن المرء قد تعلم اللغة المصدر فى بيئــة حية وليس فحسب عن طريق 'النظائر'، التى تكون قد تحولت إلى شذرات من تلك اللغة مختلطة مع لغة المرء الأم، وهو موقف يجعل التفكير بتلك اللغة غير قابــل للتحقيق.

لكن التفكير بتلك اللغة لزام على المرء، إذا كــان المــرء ينــوى حقــا أن يستوعب الرسالة الأصلية. وعلى الرغم من الصعوبة، يمكن تحقيق ذلك.

إن القدرة على متابعة تيارين متمايزين من الفكر يسريان فى عقل الواحــد موازيين غالبا لبعضهما البعض هى، فى اعتقادى، شرط مسبق أساســى بالنــسبة

لمترجم شفوى فورى. ولم أتلقَّ تدريبا قط على أن أكون كذلك، لكن منذ عقود خلت طُلِب منى أن أخدم بهذه الصفة فى مناسبات عديدة، مترجما ترجمة شفوية فورية – لعدد كبير من الأجانب – خطبة صينية تلقى على جمهور صينى كبير، وقد خلفتنى التجربة وعندى الانطباع العميق بأنه، لكى تَتْبع المتحدث (الذى يتحدث دون وقفات من أجلك لكى تدلى بترجماتك) باسترسالٍ فى لغة أخرى تحمل أفكاره بأمانة، يجب أن يكون ثمة نسقان لغويان يعملان باستقلال عن بعضهما البعض داخل عقلك. يستقبل أحد النسقين تيارا من الرسائل فى اللغة المصدر، ويعيد الآخر إنتاج تلك الرسائل فى اللغة الهدف. وليس هناك ببساطة وقت للتفكير فى 'نظائر' الكلمات والتراكيب الفردية. والطريقة الوحيدة لإنجاز المهمة هى أن تستجيب للرسائل وتنقلها مباشرة. والطريقة الوحيدة الممكنة للقيام بالمهمة على ما يرام تكون بالحفاظ على كل من التيارين متحررا من تدخل الروح الغريبة للغة الأخرى.

والواقع أن الظروف الأقل ضغطا عادة والمطالب الفنية الأعلى للترجمة الأدبية تصيب المرء بوهم أنه يمكن أن يبدأ الإجراء بـ 'نظائر' فى اللغة الهدف ويصححها بالتدريج، كما يقترح بلاى. وربما قدمتْ بعض الأمثلة التى ناقشناها آنفا الرد الأمثل على تلك المقاربة. كيف أمكن لأحد يفكر بالإنجليزية، على سبيل المثال، أن يحلم أصلا بإمكانية تحميل الفعل "call: يدعو، يسمى، ينادى" معنى "cry: يصيح، يصرخ، يبكى" فى مثال ٣. ٤. ٣؟ والحقيقة أن استبدال المترجمين 'المبتكر' لفاعل "can call: يستطيع أن يدعو"، وهو " ,something more greatly more...: شىء أكثر، وأكثر بكثير..."، بـ 你 [ni—أنت] يبين من الناحية العكسية أنهم شعروا بأن تفسيرهم احتاج إلى بنية نحوية مختلفة جدا عن تلك الخاصة بالأصل ليكون له معنى. كيف يمكن يا ترى لامرئ يعمل عقله بالإنجليزية أن يفهم من مقطع واحد أفكارا تحول دونها أبنيته التركيبية؟

إن الشىء المهم هو أن تتكوّن لديك عادة التفكير باللغة التى كُتِب بها النص. وعلى ما فى ذلك من صعوبة بالنسبة لقارئ غير أصلى، يمكن أن يتم، بالتدريج،

بمساعدة معاجم أحادية اللغة جيدة تمد بتعريفات واضحة باللغة المصدر. وعلى المرء أن يقاوم غواية "الحلول السريعة" التى تقدمها القواميس مزدوجة اللغة عند قراءته لأول مرة نصا سيترجَم. إن قاموسا مزدوج اللغة وجيدا هو عميم الفائدة لمترجم باقتراحاته، التى توسع دائما نطاق الاختيار من ناحية اللغة الهدف بعد أن يكون قد رسَّخ فهمه بالفعل فى اللغة المصدر، لكن وضع اعتماد المرء الأول على قاموس مزدوج اللغة يمكن أن يكون مشوِّشا قبل أن تتحدد معالم ذلك الفهم.

وتنشأ الصعوبة الحقيقية، ودائما دون أن تُحَسّ، عندما تتسلل مفاهيم لغة المرء الأم إلى عمليته الذهنية فيما يحاول العقلُ الإمساك برسالة فى اللغة المصدر. وفى ضوء هذا، يمكن فحص خطئى أنا المشروح فى المثال ٣. ٤. ١ بثقة أكبر من أى أمثلة أخرى لأننى أستطيع مناقشته من تجربتى الشخصية. وواقع أننى وجدت رسالة **جويس** غريبة، فى هذه الحالة على الأقل، كان بالفعل إيحاء بوجود تناقض بين مفهومى الصينى لـ "whistle: صفارة" والنص الإنجليزى. ولو أننى كنت تلقفت الإيحاء وبحثت الموضوع بعناية أكبر، فلعلى كنت قد استطعت اكتشاف أن الصفارة الثانية *ليست* [□哨 *kou-shao*—صفارة الفم، صفارة صادرة عن فم بشرى]. والحقيقة أن هناك آثارا فى نص **جويس** تشير بالفعل إلى ذلك الواقع. "أجابت صفارتان قويتان وحادتان عبر السكون": قويتان وحادتان! الأفواه البشرية ما كانت قادرة على إصدار صفارات من أى مكان تحت البرج لتُسْمَع "قوية وحادة" فوق سطحه! لكننى لم أتتبع تلك الآثار. وراضيا باستنتاجى الخادع الذى مؤدّاه أنّ "الصفارة صفارة"، سلكتُ السبيل السهل للخروج من الصعوبة—بالالتفاف حولها.

كان ذلك فى واقع الأمر حدسا، تخمينا. والحقيقة أن التخمين، الذى يمكن تعريفه باعتباره تفسيرا بدون تغلغل، هو العدو الأسوأ للترجمة الجادة، حتى عندما يتم دون قصد. وعندما يقدَّم كخيار مشروع، فإنه يغدو العدو الأخطر بسبب جاذبيته التى لا تقارن والمتمثلة فى السهولة الخادعة.

لقد قدِّمت حجة، كعذر أو حتى على سبيل النصيحة، مرارا وتكرارا، فى جرائد هونج كونج وفى البر الصينى: "*يوليسيز* من الصعوبة بمكان لدرجة أنه ليس أمامك إلا اللجوء إلى التخمين".

هذا الهراء قول حق يراد به باطل ولابد أن يُدحض بالمنطق والحقيقة معا.

منطقيا، على أى شىء تقوم مشروعية التخمين؟ وكيف يكون الصعب صعبا فوق الحد على العمل الأمين؟ وهل يمكن رسم خط يصبح التخمين فيما وراءه مشروعًا أو حتى ضروريًا؟

أجل، *يوليسيز* تسبقها سُمْعة الصعوبة. ولكن خذ الأمثلة الأربعة التى نوقشت فى القسم الأخير، ومن ضمنها تلك الخاصة بى: أيها "من الصعوبة لدرجة أنه ليس أمامك إلا اللجوء إلى التخمين"؟ إن التلازمات اللفظية التى تحتها خط فى المثالين ٣. ٤. ٢ و٣. ٤. ٤ قد تكون غير مألوفة أكثر قليلا من العبارات التى تجرى على أكثر الألسنة فى الحديث اليومى، لكنها ليست بحال من الأحوال غريبة أو مستعصية على الفهم. فالعبارة التى فى المثال ٣. ٤. ٢، "at pains: لا يألو جهدا، يعانى الأمرّين"، يمكن العثور عليها فى أى قاموس متوسط الحجم، والأخرى، "there was no love lost between us: لم يكن بيننا ودّ" ستجدْ لنفسها شرحا أيضا فى قواميس أكبر قليلا.

المثال الوحيد الذى يبدو على نحو ما معقدا فى صياغته هو ٣. ٤. ٣. ولكن حتى فى حالة ذلك المثال، بالرغم من البنية المعقدة نوعا للجملة المائلة إلى الطول، فإن الجزء الذى طبق عليه المترجمون تخمينهم، " when something morc, and greatly more, than a capful of light odes can call your genius father: عندما يمكن لشىء أكثر، وأكثر بكثير، من حفنة أناشيد خفيفة أن يقول لعبقريتك يا أبتِ"، لغته بسيطة إلى حد معقول. وعلى الأخص لو حذفنا عبارة المقارنة، التى لم يسئ المترجمون فهمها (مع أن ترجمتهم لعبارة

"a capful of light odes: حفنة أناشيد خفيفة" تبدو مبالغا فيها). إن ما لـــدينا جملـــة ظرفيـــة بـــسيطة: " when something...can call your genius father: عندما شيء...يمكن أن يقول لعبقريتك يا أبتِ". ماذا هنالـــك فـــى هـــذه العبارة مما قد يشار إليه كمثال على 'استغلاق' **جويس** الخرافى؟

كلا. لا عذر يمكن أن نجده فى عملية التخمين فى الترجمة الأدبية الجـــادة. إن أى ذرة عمل تتم دونما تغلغل ملائم هى حقا تخمين و، فيما عدا صُدَف 'الحـــظ الأعمى'، يرجَّح أن تُحْدِث زلات مؤسفة بحاجة إلى تصحيح. وباســـتثناء الوثـــائق الملغزة التى تكون مستغلقة حتى على المتحدثين الأصليين (التى لا يكون أى شىء تفعله ترجمة حقيقية لها)، فإنه لا شىء يمكن أن يكون من الصعوبة بمكان إلى حد أن يصبح التخمين مخرجا مشروعا، لأنه ما من حل يمكن العثور عليـــه هنالـــك. وكلما كان النص صعبا، تطلب اجتهادا أكثر إخلاصا.

ومن الواضح أنه ستكون ثمة مشاكل أيضا، تزيد جدية أو تقل، أمام عمـــل يقوم به مترجِم مسئول يبذل جهودا مدققة. وربما وقعت بعض هذه المشاكل بسبب السهو، والذى يمكن أن ينطوى على شىء من الحدس، أيضا. إن ذلك النوع مـــن التخمين، على كونه غير مقصود، يجب أيضا تجنبه، بطبيعة الحال. لكن الأكثـــر تخريبا هو توظيف التخمين كإستراتيجية مقصودة لـــ 'درء المشاكل'، كما يمكن أن تكون بعض الأمثلة التى ضُرِبت هنا قد بينت. إن كوميديا الأخطاء ورطة كافيـــة: الكوميديا الهزلية ستكون كارثية.

والحقيقة أن ذلك النوع من التخمين، أى التخمين الموظف كإستراتيجية 'درء مشاكل'، يتسم عادة ببعض السمات التى تميزه عن الحدس غير المتعمد من قبـــل المترجمين المدققين.

وإحدى تلك السمات المميزة هى إهمال كامل للأبنية النحويـــة فـــى الـــنص المصدر. وما أن يضع هؤلاء المترجمون كلمات بعينها من اللغة الهدف فى عقولهم

كنظائر لبعض الكلمات الأصلية، فإنهم سيفعلون ما يحلو لهم بعناصر النص المصدر الأخرى. وسيكون هذا واضحا إذا فحصنا حالة المثال ٣. ٤. ٣ بشيء من التفصيل.

وربما كانت غلطة المترجمين الأساسية أكثر من إخفاق بسيط في فهم البنية الداخلية للعبارة "call your genius father: يقول لعبقريتك يا أبتِ". ومخفقين في فهمها كفعل متعد [إلى مفعولين] ("call" بمعنى يدعو، يسمى، يعتبر") يتبعه مفعول به مباشر ومفعول به متمم، ومفكرين بالصينية، نظروا إلى "call: يدعو" كمقابل للفعل الصينى 呼喚 [*hu-huan*—يصيح]. ولو كان ذلك صحيحا، لكان مجرد حالة لتدريب غير كاف وافتقار إلى التغلغل. ولكن مسار غلطة بسيطة كان سينتهى عند تلك النقطة.

إن أى مترجم مدقق يختار خطأ ذلك الفعل الصينى كان سيدرك على الفور أنه فى الاتجاه الخطأ، حيث إن المفهوم الخاطئ المتضمَّن لا يتفق مع بناء **چويس** اللغوى. والحاصل أن كلا من الفعل الصينى 呼喚 [*hu-huan*] بذلك المعنى المحدد (يصيح) و'نظيره' الإنجليزى اتفق أن لهما نفس الشروط النحوية: كل منهما فعل لازم سيحتاج إلى اسم باعتباره الفاعل الذى يدل على الشخص القائم بالنداء وحرف جر لتقديم الشخص المنادى. وتلك العناصر الضرورية التى يحددها بوضوح ***قاموس أكسفورد الإنجليزى*** فى أول تعريف يقابلك لكلمة "call": "أن يطلق الواحد صوته عاليا، قويا، مسموعا بوضوح، بحيث يسمع على مسافة؛ أن يصيح، ينادى؛ ...تستعمل مع 'to'، و'after': (شخص من المرغوب جذب انتباهه)"، لا يمكن العثور عليها فى عبارة **چويس**. وسيشعر المترجم المدقق بالحيرة وإما أنه سيعيد التفكير فى استيعابه هو (النوع الأفضل) أو، باتباع التركيب النحوى للأصل الإنجليزى على الرغم مما يجده 'غريبا' فيه، سينتج جملة صينية غير مقروءة.

وليست الحال كذلك مع مترجم تكونت لديه عادة استخدام التخمين كإستراتيجية. وما فعله المترجمان اللذان أنتجا الترجمة الواردة فى مثال ٣. ٤. ٣ كان أنْ فرضا بالقوة تفسيرا إضافيا على جملة **چويس** كلها لعله يبدو مبرّرا لسوء فهمهما الأساسى، على الرغم من عدم توافقه الكامل مع نحو اللغة الإنجليزية. يمكن ملاحظة الآثار التالية فى تَرجمتهما وهو ما يرسم خطوط تلك الإستراتيجية:

١ - أليس هناك حرف جر فى قول **چويس** " call your genius father: يدعو عبقريتك أبتِ"؟ لا عليك، لقد أضافا حرف جر صينى 向 [xiang—لـ] عند أول عبارتهما هما، محولين إياها إلى عبارة صينية مقروءة: 向你天才的父親呼喚 [تصيح لأبيك الذى هو عبقرى].

٢ - ما هو فاعل "call: يدعو" عند **چويس**؟ أهو " something more, and greatly more: شيء أكثر، وأكثر بكثير"؟ ولكن كيف يمكن لـ "شيء" أن 呼喚 [*hu-huan*— يصيح]؟ لقد 'صححا' ببساطة هذه التفصيلة 'اللا منطقية' بإيراد فاعل 'معقول' 你 [*ni*—أنت] فى جملتهما الصينية.

٣ - ما الذى تفعله شبه الجملة الطويلة " something more, and greatly more, than a capful of light odes: شيء أكثر، وأكثر بكثير، من حفنة أناشيد خفيفة" فى جملة **چويس**، إذا لم يمكنها 'منطقيا' أن تكون فاعل "call" بمعنى "cry: يصيح"؟ إنهما بدلا من محاولة فهم اللغز أضافا لفظا آخر شبيها بحرف جر 憑著 [*ping-zhe*—اعتمادا على، استنادا إلى، عن]، وكفى. والتوليفة الصينية الناتجة 憑著……作品向你……父親呼喚 [cry to your…father on the strength of works: تصيح لأبيك...عن قوة أعمال] ليس لها حقيقة كثيرُ معنى، إلا أنها تبدو ليس فقط طلقة، بل حتى شاعرية.

ربما ينطوى هذا التحليل على شئ من الاستنباط بلا دليل، أيضا، إذ إنه ليس لدينا سجل بمسار عملهما. لكن يبدو من الصعب دحض أنه يمكن فقط عبر هذا الإهمال التام لنحو **چويس** تحويل أصالته الواقعية إلى هذا النوع من الجزالة المخاتلة، التى تذكرنا مرة أخرى بالأمانة المخاتلة للترجمة التى يَسِمُها **شتاينر** بأنها "طائشة طيشا خفيفا".

هناك سمة أخرى هى الاختراع الصرف. سوف يخترعون أشياء وحسب ويبرئون ساحة الترجمة التى لفقوها بواسطة 'النظائر' ويعززونها ويكسبونها حيوية. ورغم أن تلك 'النظائر' نفسها تدل على مفاهيم تكونت فى بيئة اللغة الهدف (الصينية فى هذه الحالات) وليس لها حقا صلة برسالة النص المصدر، فإن الاختراعات المعززَة يمكن حتى أن تكون شاطحة أكثر. كذلك حال 使彼心如刀絞 [أصابت قلبه كطعنة خنجر نجلاء] فى حالة المثال ٣. ٤. ٢؛ كذلك حال التعزيز الإضافى الخاص بجملة 早就消失啦 [اختفى منذ زمن طويل] بالنسبة للمثال ٣. ٤. ٤؛ وكذلك وحتى أكثر من ذلك حال الهامش الذى يتخذ طابعا مرجعيا عن **ستيفن** الذى يدعو الحِرَفى الأسطورى **ديدالوس** أبًا له، وهو محض اختلاق اقتضته المناسبة المعنية فى مثال ٣. ٤. ٣.

ويكمن المعنى الحقيقى لذلك النوع من الدفاع عن التخمين فى قيمته كمبرر لـ'الكَرْوَتة' [العمل المتعجّل]. فبالمقارنة مع الترجمة الأمينة، يبدو أن التخمين يوفر كثيرا من الوقت. إن لفظة "pain: ألم" تعنى 痛苦 [*tong-ku*]، وهكذا فلابد أن "pains: آلام" تعنى الكثير من الألم! وكل هذا التفكير المنطقى ما كان تشكُّله ليأخذ أكثر من ثوان معدودات، بينما الكشف فى معجم عن تعبير "at pains: لا يألو جهدا، يعانى الأمرين" قد يقتضى التوجه إلى معجم تلو الآخر.

وبمجرد أن تكونت فكرة "الكثير من الألم"، فلم لا تأتى العبارة الجذابة الساحرة 心如刀絞 [*xin-ru-dao-jiao* — أصابت قلبه كطعنة خنجر نجلاء]، وهى تعبير بلاغى مستقر منذ عهد قديم؟ إن هذا يستغرق وقتا أقل كثيرا من ابتكار

عبارة جديدة للتعبير عن الفكرة. وعند امرئ اعتاد على الترجمة دون تغلغل، فإن المحسّن الإضافى هو مجرد شىء يسير من الزينة الروتينية. وتجلب العبارة كثيرا من المبالغة حتى لفكرة "الكثير من الألم"، لكنها لا تستغرق وقتا بما أنها جاهزة متاحة، وهى تضيف بالمثل إلى جزالة النص النهائى!

وقد فعلت مترجمة **ماو** الشفوية شيئا أفضل من هذا. فهى لم تسئ فهم كلمات **ماو** الأصلية، "راهب" و"مظلة". كانت مشكلتها تكمن فى الحركة الثانية: الاكتساب. فدون أن تدرك عبارة الراهب كمجاز تقليدى، كان من الجلى أنه حيرها أن يدعو **ماو** نفسه شيئا لم يَكُنْه. وبالنسبة لمترجمة 'تلقَّت تعليمًا' (إذا استعرنا اللفظ من **آرثر ويلى**) على التغلغل فى الرسالة واكتسابها أولا، يكون من الضرورى بصورة مطلقة عند هذا المنعطف أن تستعلِم عن مخبر ومظهر مجاز الراهب. من الصحيح أنها مُنِيَت بعَقَبة واحدة: فكمترجمة فورية فى قلب الحدث لم يكن باستطاعتها استشارة أى مرجع أو القيام بأى بحث آخر، وهى الميزة الممنوحة لنا نحن المترجمين المشتغلين بدراساتنا. إلا أنها كانت لديها ميزة نادرا ما نتمتع بها نحن: كان عندها مصدرها إلى جوارها تماما. لقد كان بإمكانها أن تسأل **ماو** ماذا كان يقصد؟ لكنها لم تفعل، واثقة بشكل جلى من موهبتها فى التخمين. ودون محاولة إدراك الرسالة بدقة، لجأت إلى بديهتها الحاضرة وأنتجت ما ظنته بيتا من الشعر.

والواقع أن التغلغل، الذى يعنى فى الحالات المستغلقة على الأفهام دراسة شاملة لماهية الأشياء والمشاعر التى تنطوى عليها البيئة المصدر، ضرورة مطلقة عند مترجم جاد. إنه جزء من تباريح عشقه. وعلى العكس، فإن التخمين هو تفسير سهل دون تغلغل وهو، علاوة على ذلك، عرض مخاتل بقصد إيجاد معنى مما يبدو أنه ليس له معنى لدى المرء، مشفوعا دائما ببارع العبارات الإنشائية لإبهار القراء. وعندما تلك الممارسة قد صارت عادة، فإنه يمكن حتى لعبارة معهودة خرجت قليلا فقط عن مألوف طريقها أن تسقط فريسة لها.

ولابد من الإشارة إلى أن الضحية الأفدح خسارة لهذا النوع من البلاغة المخاتلة إنما هو، على المدى البعيد، البليغ نفسه. هذه قضية خطيرة جدا لأن التخمين يبدو مخرجا جذابا، بـ 'حلوله' الاستسهالية والموفرة للوقت، فيما يأخذ التنقيب وقتا وعناءً كثيرين جدا. وعندما يكون ثمة شيء صعب الفهم، فإن أسهل مخرج هو: خَمِّنْ ما يعنيه وكفى. وعندما تسمح لنفسك بالتخمين، فإن من السهل إلى حد بعيد، عادة، أن تنتج نصا ليس فقط مقروءا وإنما حتى ساحرا. ولكن إذا كان الولاء مختل التوازن يحبط عمله بنفسه ويصبح في الواقع عدم ولاء للطرفين على السواء، فإن التخمين يعني عدم الولاء لثلاثة أطراف. الطرف الثالث هو المترجم نفسه.

على أن الجهود المدروسة التي يقوم بها مترجم في الكشف عما يعنيه النص بالضبط ليست فقط حلقات ضرورية مطلوبة في الحركة الرباعية لإنتاج ترجمة مُرضية، ولكنها أيضا إضافات مهمة إلى تراكم المعرفة والخبرة وهو أحد أهم الأصول الثابتة لدى مترجم. وإن مترجما من عادته أن يلجأ إلى التخمين إنما يحال بينه وبين ذلك التراكم.

ومع 'النجاح' السهل الذي يأتي به التخمين فإنه كمنهج غواية خطرة تفضي بالمترجم إلى الدمار، تماما كما فعلت السيرينات [النداهات، جنيات البحر] بالبحارة في سالف الزمان.

وفي بعض الحالات قد يكون هناك، في نهاية المطاف، شيء يقال عن المقاربة المقيدة بالكلمة. فأن تكون غير مفهوم هو على الأقل أفضل من أن تكون مضللا تماما. ولو أن مترجمة **ماو** الفورية نقلت مقولته الخاصة بالراهب حرفيا، "أنا راهب أستخدم مظلة"، فلعله يكون هناك بعض التعجب والتساؤل، وهو ما قد يقود في نهاية المطاف إلى بعض الفهم. وفي أسوأ الحالات سيكون هناك لغز وحسب، دون أن يقع ضرر.

ومهما يكن من شيء فإننا لا نريد لترجماتنا أن تكون أمينة علـــى الـــسطح ولكن بليدة حقا. نريدها أن تكون فى آن معا أمينة حقا و، ليس فقط مفهومة، ولكن أيضا ممتعة على غرار النص الأصلى. لذا سأختم هذا الفصل بكلمة عن الراهب. إذا كان أىّ شخص يريد أن يكون راهبا، دعه يكون راهبا وحسب. وتجنب بكـــل وسيلة جعله راهبا وحيدا يسير فى الدنيا بمظلة مخرومة. ودعونا نحمى عملنا، بكل وسيلة، من طعنة خنجر نجلاء. والشيء المهم حقا لنا جميعا هو أننا لابـــد أولا أن نستطلع إن كان فى الأمر أىّ راهب أو أىّ خنجر قبل أن نستطيع التمتـــع بحريـــة إعادة الخلق حيث تصول وتجول موهبتنا الفنية.

الفصل الرابع

الاكتساب وسياق النص

١. وريقة على الليفى

مثل المركب البخارى الذى رآه **مليجن وستيفن** من قمة بـــرج مـــارتيللو صباحا، هناك أشياء لا تحصى، متحركة أو ثابتة، مذكورة أو مفهومة تقديريا، فى خلفية أحداث ***يوليسيز***. وربما بدا **چويس** عشوائيا إلى حد ما فى إعطائه إياها لمسة أو لمستين فى النص، لكن تلك الخلفية فى واقع الأمر جزء مهم من فنه. "أخشى أن أكون مهتما"، قال **چويس** لأحد أصدقائه، "بأسماء شوارع **دبلن** أكثر من اهتمـــامى بلغز الكون" (Magalaner and Kain 1956:297). ومـــن النمـــاذج النمطيـــة للانتباه المدقق الذى صرفه للتفاصيل تلك المسألة الأتفه فـــى ظاهرهـــا، الخاصـــة بوريقة تطفو على نهر الليفى.

وهذه الوريقة "منشور" كما تسمى فى الرواية، يضعها فى يد **بلوم** رجـــل من جمعية الشبان المسيحيين YMCA فيما كان **بلوم** يمر على محل فـــى بدايـــة "**الليستريجونيون** Lestrygonians"، الحلقة الثامنة. وهو يلقى نظرة سريعة على الكلمات المطبوعة عليها، فيجدها إعلانا عن درس قادم لمبشر يسمى نفـــسه **إيليـــا** Elijah، على اسم النبى *الكتابى*، ويلقى بها مكوّرة إلى النوارس عندما يعبر الجسر على الليفى. فتقبّ وتغطس وتطفو على الماء الذى يجرى تحت الجسر. وبالنـــسبة لأىّ روائى آخر، يجوز أن تلك ستكون نهاية قطعة الورق الصغيرة التافهة هـــذه، ولكن ليس بالنسبة لـــ **چويس**.

بعد ساعتين، فى "**الصخور الطوافة** Wandering Rocks"، الحلقة العاشرة، تظهر مرة أخرى فى قطعة منقطعة الصلة بما يُسرد عند تلك النقطة، هكذا (*U.* 10.294-7):

> زورق صغير، إعلان مكوّر، **إيليا** قادم، تهادى برفق فوق مياه نهر الليفى تحت كوبرى لوپلاين يجرى مع تيارات المد التى كانت تضرب أعمدة الكوبرى، مبحرا شرقا مخلفا وراءه هياكل السفن وسلاسل المراسى بين حوض السفن القديم لمبنى الجمرك ورصيف چورچ. (**طه** ٤٠٩)

ومرتين أخريين يوصف مجرى طفوها على النهر بلمسات موجزة ولكنها حية على نحو مماثل، وقد تغيرت المواقع. إذن فهذه القطعة المكوّرة من الورق الجارية مع مياه النهر تمثل نوعا من مَعْلَم متحرك فى النهر الجارى عبر دبلن بالنسبة لهذه الحلقة بمشاهدها الـ ١٩ المتفرقة التى تقع بين ٣ و ٤ مساء فى مواقع عديدة بالمدينة.

والأهم حتى بالنسبة لنا هو التدابير التى اتخذها **چويس** من أجل أن يكون متأكدا من أن هذه الوريقة تتحرك كما كانت ستتحرك وريقة مثلها بالفعل وهى منحدرة مع النهر. ووفقا للسيرة التى كتبها **إلمان** Ellmann، فإن **چويس** عندما كان يكتب هذه الحلقة، لم يحدس تحركات الوريقة على النهر كما كان ربما سيفعل أى شخص قد يكون مهتما بما فيه الكفاية ليذكر مثل هذا الشىء (أين القارئ الذى سيكون معنيا بالموقع الدقيق لقطعة ورق مهملة فى التيار المتدفق؟)، لكنه كاتَبَ **دبلن** ليتحقق من سرعة المد فى الليفى أثناء تلك الساعة من اليوم.

إذا أراد مؤلف جاد خوض هذا النوع من التحقيق المدقق حول مثل هذه السفاسف الضئيلة فى الظاهر فى خلفية مشاهده من أجل الاطمئنان على اتساق فنه، فما الذى يلزم على مترجم جاد أن يفعله فى سياق جهوده لحفظ ذلك الاتساق الفنى

الجميل فى المشاهد التى يعيد إنتاجها؟ إذا أراد مؤلف جاد ذلك فى وصف أشـياء دائما ما يعرفها أفضل من أى شخص آخر، ألا ينبغى أن يريده المترجم الجاد أكثر حتى من ذلك، بما أن ما يحاول مترجم إعادة إبداعه هو دائما أشياء غير مألوفة أو جديدة بالكامل؟ إذن تأخذنا تلك الوريقة الجارية على الليفى رأسا إلى الحركة الثانية من المقاربة شديدة الولاء: الاكتساب.

وبعد أن يكون قد تغلغل فى البيئة اللغوية للغة المصدر، وبقى متحررا مـن تدخل اللغة الهدف، وهى التى يُفترض أنها لغة المرء الأم، فالمرء قادر عادة على استيعاب الكلمات فى النص الأصلى على نحو صحيح إلى هذا الحد أو ذاك. إلا أنه أحيانا قد لا يكون الاستيعاب الصحيح دقيقا فى مجمله، أو قد لا يكـون اسـتيعابٌ صحيحٌ للكلمات كافيا بمفرده ليؤدى إلى استيعاب كامل للرسالة. وليس هناك نـص بلا سياق، وهو ما يعنى أن المعنى المضبوط لنص يجب أن يتم تحديـده بـسياقه، الذى هو دائما فى خلفية المشاهد، مثل ارتفاع وانحسار المد والجزر الـذى يـؤثر على الماء الذى يحمل الوريقة وهى طافية على الليفى. والمخاطرة بالحديث عـن منشور فى مكان لا يمكن أن يتواجد فيه ماثلة دائما، إذا لم يقم الواحد بجهـد مـن النوع الذى قام به **جويس**.

٢. وقائع وراء الخيال القَصَصى

(مثال ٤. ٢. ١)

> The cavalcade passed out by the lower gate of Phoenix park saluted by obsequious policemen… (*U* 10.1180)

اجتاز الموكب البوابة الصغيرة لحديقة فينيكس وحياهم رجال الشرطة فى خنوع... (**طه** ٤٥٨)

(الترجمة ١)

車馬從鳳凰花園的南大門出來，……
(Jin tr 1987:151)

(الترجمة ٢)

……鳳凰公園…… (Jin tr 1993:564; etc.)

نشأت المشكلة حول الكلمة البسيطة "park: حديقة"، التى يعرف كل متعلّمى الإنجليزية الصينيين أنها تعنى 公園 [*gong-yuan* — حديقة عامة كبيرة]. لكن فى ترجمتى الأولى، التى أنتجتُها فى منتصف عقد ١٩٨٠، بعد إقامتى فى أكسفورد مباشرة، افترضت أن حديقة فينيكس تلك التى يعيش بداخلها حاكم أيرلندا البريطانى لابد أنها مثل تلك العِزَب التى يسكنها أعيان الريف فى إنجلترا. ولأن تلك العـــزب ليست مفتوحة للجمهور على الإطلاق، فستكون تسمية على غير مسمى أن نستخدم ذلك اللفظ الصينى العادى مقابل "park: حديقـــة"، 公園 [*gong-yuan*]، الـــذى تعنى العلامة الأولى منه 公 [*gong*] "عامة" بالضبط. لـــذا ترجمـــت " Phoenix park: حديقة فينيكس" إلى 鳳凰花園 [*feng-huang-hua-yuan*]، كمـــا لـــو كانت حديقة خاصة من نوع ما. والواقـــع أن 花園 [*hua-yuan*—جنينـــة ورد، روضة ورد] هو لفظ يُطلق أحيانا، خاصة فى الصين الأقـــدم، علـــى الأراضـــى السكنية الخاصة الواسعة ذات المناظر الطبيعية والبساتين بداخلها.

على أية حال، كانت خصوصية الأراضى افتراضا وشعرت بعدم الراحـــة. ولهذا فعندما كانت لدى الفرصة لزيارة دبلن فى ١٩٩٢ وعرض علىّ باحث صينى أيرلندى مضياف جدا، الدكتور **تاو كيانج** Tao Kiang، أن يوصلنى بالسيارة إلى

حيث شئت، كان أحد الأماكن التى طلبتها حديقة فينيكس. وحتى خلال أحاديثى مع دكتور **كيانج** فى طريقنا إلى هناك تحققت من أننى كنت مخطئا فى افتراضى. وعندما وصلنا أخيرا إلى هناك، كان لدى أمام عينىّ مكان ضخم بمسطحات من الأرض مفتوحة للجميع، وقد تم تسوير المقر النيابى للحاكم الإنجليزى فى واحد منها. 花園 [*hua-yuan* — جنينة ورد]؟ مستحيل. لا يمكن إلا أن تسمى 公園 [*gong-yuan*].

(مثال ٤. ٢. ٢)

From Butler's monument house corner he glanced along Bachelor's walk. (*U* 8.27)

من ناصية مبنى باتلر عند نصب أوكونيل لحظ تجاه سكة باتشولار. (**طه** ٢٦٢)

وعنقود الأسماء "Butler's monument house corner: ناصية مبنى نصب **باتلر**" هو عنقود من المتاعب بالنسبة لأولئك الذين لا يدركون عدم التكافؤ المعجمى والنحوى المعقد بين اللغات. وقد ترجمه بعض المترجمين إلى عبارة صينية عنقودية مثل الإنجليزية تقريبا:

從巴特勒這座紀念碑房的拐角處

[*cong ba-te-le zhe-zuo ji-nian-bei-fang de guai-jiao-chu*]

[من ناصية مبنى **باتلر** عند اللوح التذكارى]

والعلامات الأربع 紀念碑房 [ji-nian-bei-fang]، والتى يفترض أنهـا تقابل "monument house: مبنى النُصُب"، تشتمل على وحدتين معجميتين. مـن العلامات الثلاث الأولى 紀念碑 [ji-nian-bei] تتكوَّن الوحدة الأولـى وتعنـى "لوح تذكارى"، والوحدة الثانية هى العلامة الوحيدة 房 [fang] التى قد تدل بذاتها على مبنى. إذن فهذه التوليفة المكوَّنة من لفظين يقصد بها أن تكون مقابلا للعبـارة الأصلية "monument house: مبنى النصب". لكنها تنطوى فـى الواقـع علـى أخطاء ثلاثة:

١. النصب فى هذه الحالة، تمثال **أوكونيل**، هو "نصب" ولـيس 紀念碑 [ji-nian-bei]، التى تدل على لوح تذكارى. وتكمن المشكلة فى التجزيئـات الدلالية المختلفة، بالرغم من أن هـذين اللفظـين ينظـر إليهمـا عـادة باعتبارهما 'نظيرين'. ومعظم الأنصاب التى يزورها السياح فى واشنطن العاصمة، على سبيل المثال، لا يمكن أن تسمى ويجب ألا تسمى 紀念碑 [ji-nian-bei] بالصينية. نُصب واشنطن Washington Monument، مثلا، هو برج به مصعد فى الداخل سيأخذك إلى قمته ومن هناك يمكنـك أن تشاهد الحاضرة تحتك، بينما 紀念碑 [ji-nian-bei] لوح مصمت لا يمكن لأحد أن يدخله.

٢. المبنى موضوع المناقشة، محل **باتلر** بالقرب مـن النـصب، لـيس 房 [fang]، رغم أن لفـظ "house: مبنـى" يتـرجم دائمـا بـاللفظ 房子 [fangzi]. فتلك مرة أخرى مسألة مجالات دلالية مختلفـة فـى اللغـات المختلفة. وستكون الترجمة الأنسب هنا هـى 門市部 [men-shi-bu— قسم مبيعات، دكان، محل]، إذا أراد المرء أن يُفيد ضمنا بأن هذه ليـست مؤسسة **باتلر** الوحيدة.

٣. نحويا، تعبير 紀念碑房 [ji-nian-bei-fang] عنقود مستحيل. ما علاقة الـ 房子 [fang-zi]، أىْ نوع ما من المبانى، بالألواح التذكارية؟ هـذه

البنية النحوية ستكون معقولة أكثر قليلا لو كانت هناك ألواح مخزنة فـي المبنى 'house'.

ولم تكن تلك المسائل، على أى حال، موضوع اهتمامى عنـدما ترجمـت الحلقة فى ١٩٩٠ أو ١٩٩١. كان شاغلى الأساسى خامة نصب **أوكونيل**. فحيث إن هذا النصب بعينه هو أساسا تمثال، فإن التسمية الصينية الطبيعية ستكون لفظا مثل الإنجليزى "statue: تمثال"، بما أنه ليس لدينا لفظـة جامعـة مثـل الإنجليزيـة "monument: نصب". على أنه يبدو كذلك أنه لا وجود لتعبيـر صـينى جـامع خاص بالتماثيل. إن مجموعة من الاصـطلاحات، 雕像 [*diao-xiang*]، 塑像 [*sue-xiang*]، 鑄像 [*zhu-xiang*]، على أساس الطريقة التى يصنع بها تمثال، سواء كان منحوتا أو مشكلا على قالب أو مصبوبا، لا تسمع كثيرا فى اللغة العامية اليومية، وهى مقترنة فى الغالب بالاستخدام الفنى. إن اللفظ الذى سيكون متوقعا أن يوظفه الناس فى الحديث عن نصب كنصب **أوكونيل** سيكون إمـا 石像 [*diao-xiang*—تمثال حجرى] أو 銅像 [*tong-xiang*—تمثال برونزى]، لكن سـيكون عليك إذن أن تعرف الخامة التى صنع منها التمثال. سألت دارسا لـ **چويس** كـان قد زار دبلن، وقال إنه ربما كان تمثالا برونزيا. لم تكن "ربما" كافية تمامـا، ولـم أشعر بالأمان حتى تسنى لى المثول عند قدمى النصب، أثناء زيارتى فى ١٩٩٢، ولمست أحد الأشكال الصغيرة عند قاعدته لأشعر بخامتها. أعطتنى اللمسة الثقة فى ترجمتى:

> 在銅像前的巴特勒公司轉角處……　(Jin tr 1993:350; 1994:227; 2001a:232)
>
> [*zai tong-xiang qian de ba-te-le gong-si zhuan-jiao-chu*….]
>
> [عند ناصية محل **باتلر** أمام التمثال البرونزى]

(مثال ٤. ٢. ٣)

He capered before them down towards the fortyfoot hole... (*U* 1.600)

وطفر أمامهم ناحية المسبح الذى عمقه أربعون قدما... (**طه ٣٠**)

نطنط بمرح أمامهم، ماضيا إلى المسبح... (**نيازى ٣٢**)

هذه الـ "fortyfoot hole: شَرْم الأربعين–قدما" هو مَسْبَح للرجال فقط على الشاطئ بالقرب من برج مارتيللو. عند هذه النقطة يتوجه **مليجن** إلى هناك من أجل سَبْحَة بعد الإفطار. ومن الضرورى للمترجم أن يعرف ماذا تعنى "fortyfoot: أربعون–قدما"، بينما لا تطرح "hole: شَرْم" مشكلة كلفظ يدل على مكان طبيعى للعوم. وبدا أن ثمة تفسيرا واحدا فقط جائز عندى عندما ترجمت الحلقة الأولى فى ١٩٨٧: لابد أن هناك موضعا ما فى مكان السباحة، ربما لصق الشاطئ الصخرى، بعمق أربعين قدما حيث يمكن للرجال أن يغطسوا فى أمان. على أساس هذا المفهوم، توصلت إلى التعبير 四丈潭 [*si-zhang-tan*].

ظننت تلك ترجمة لطيفة. 四丈 [*si-zhang*] هى أربعون قدما صينية. و丈 [*zhang*] واحدة تساوى عشرة أقدام صينية. والقدم الصينية أطول قليلا من الإنجليزية، وهذا اللفظ طبعا لا يساوى بالضبط أربعين قدما بالمقياس الخطى الإنجليزى، لكن فى اسم مكان صينى فإن لفظة 四丈 متوقعة أكثر بمراحل من 四十尺 [*si-shi chi*—أربعون قدما صينية] أو 四十呎 [*si-shi chi*—أربعون قدما إنجليزية]. ولفظة 潭 [*tan*] هى الكلمة الموفقة مقابل "hole: شرْم"، لأنها تشير إلى مسبح طبيعى بأى عمق وأى حجم. كانت البركة الصغيرة بالقرب من المنزل الذى نشأت به فى مدينتى الصغيرة تسمى 寸池潭 [*cun-chi-tan*—شرْم البوصة]، وتسمى بحيرة خلابة المنظر فى تايوان 日月潭 [*ri-yue-tan*—بحيرة

الشمس والقمر]. كنت متأكدا أن لفظى 四丈潭 [*si-zhang-tan*] سيكون وقعه طبيعيا على القارئ الصينى بمثل وقع الأصل الإنجليزى على القارئ الإنجليزى. وفى ١٩٩٢، عندما كانت حلقاتى الاثنتا عشرة الأولى تحت الطبع فى شكل كتاب فى تايبيه Taipei، نشرت ترجمة صينية منافسة للحلقة الأولى فى دورية فى البر الصينى وردت فيها ترجمة ذلك الموضع نفسه إلى العبارة اللافتة للنظر 四十呎深的洞穴 [سرداب بعمق أربعين قدما]، عرفت أن المترجمين القائمين عليها لم يلقوا بالا إلى معنى الكلمة الإنجليزية "hole: شرم" فى سياقها ولا إلى العادة الصينية المتَّبعة مع أسماء الأماكن.

وأخذت الأشياء منعطفا حادا، على أى حال، عندما رأيت المكان. كانت زيارة الـ "fortyfoot hole"، بالطبع، واجبا بعد زيارة لبرج مارتيللو. وبعد تمتعى بحق الدخول فى موقع 'الرجال فقط' واستكشافى لجوانب الجبل الصخرية هبوطا إلى نهايتها المسدودة عند لسان اليابسة الناتئ، بدأت أتساءل أين كانت بالضبط على خطه الساحلى كانت البقعة التى بعمق أربعين قدما. ولهذا ففى طريق للخروج ألقيت السؤال على الرجلين اللذين يحرسان المدخل الذى به لافتة 'للرجال فقط'. (انظر الشكل ٣: "شرم فورتى فوت".)



الشكل ٣. شرم فورتى فوت

على نحو مفاجئ، عندما سمعا استفساري، نظر الرجلان إلى بعضهما البعض وانفجرا ضحكا. واضطررت للانتظار صابرا حتى كانا قد هنئا بنوبة ضحكهما. عندئذ فقط شرحا لي أن الاسم لا يشير إلى أي عمق. إنه يرجع إلى كتيبة المشاة رقم أربعين Fortieth Foot Battalion، التي استخدمته كمَسْبَح لأول مرة!

كدت لا أصدقهما. لكن تم التأكيد على ذلك في اليوم التالي مباشرة من قِبل السيناتور **ديڤيد نوريس** David Norris، رجل الدولة الأيرلندي **الچويسي**، عندما دعاني إلى تناول الغداء معه في مجلس الشيوخ، وكان من حظي العظيم أنني حصلت على توكيده، لأنه لدى عودتي إلى الولايات المتحدة لم يصدق **ويلدون ثورنتون** Weldon Thornton الأمر أيضا عندما أخبرته بقصتي. "علينا أن نكون حريصين"، حذرني. "الأيرلنديون يحبون التنكيت." جعله توكيد السيناتور، على أي حال، يَشْخَص شاردا.

تم تغيير اسم المكان في ترجمتي في مرحلة مراجعة إلى 四十步潭 [*si-shi-bu-tan*]، حيث إن كلمة 步 [*bu*–خطوة] تعني 步兵 [*bubing*—فرد مشاة، جندي مشاة]، مع هامش مناسب عن أصلها. كان من الممكن الاحتفاظ باختياري 潭 [*tan*]، لكن العشرة–أقدام 丈 [*zhang*] كان يجب أن ترحل. ووفقا لعدم التناظر المعتاد بين المفردات المعجمية في اللغات المختلفة، فإن "foot: قدم" بالإنجليزية يمكن أن تعني إما وحدة قياس خطى أو جنود مشاة، لكن 'نظيرتها' بالصينية، 尺 [*chi*—قدم صينية] أو 呎 [*chi*—قدم إنجليزية]، لا تذهب إلى أيّ مسافة قريبة من نطاق دلالي يتماس مع أي وحدة عسكرية. ومن الطبيعي أن يصبح جمعها 丈 [*zhang*] غير وارد على تفكيرنا في الاسم الجديد، وكذلك اسم المكان صيني الطراز الذي توصلت إليه نفسه والذي كان قد أسعدني كثيرا جدا.[٢٥]

---

(٢٥) يقع طه في خطأ ترجمة **چن** الأولى وأكثر إذ يترجم "fortyfoot" كوصف وليس كاسم مكان. يفترض إذن أن يترجَم اسم هذا الموقع إلى العربية كما هو (فورتي فوت)، أو كما يفعل **چن**. إذا كلف الواحد نفسه عناء ترجمة اسم مكان ليست له ارتباطات لغوية في الرواية (انظر الفصل السابع، قسم ١)، إلى

لابد من الإقرار بأنه لا يمكن أن ينتظر من كـل المتـرجمين أن يعـاينوا بأنفسهم الظروف المادية التى تشكل خلفية الأعمال التى يترجمونها. لكننى أعتقد أن تلك الأمثلة تبين أهمية المعلومات المعتمد عليها عـن الوقـائع التـى وراء الأدب القصصى. وطالما أن من الطبيعى لمترجم مسئول أن يرسم حقا بعين خياله صورة لما يوصف فى النص، فمن الطبيعى حتما أيضا أن يرغب فى التعرُّف على خلفيته قدر الإمكان. وهذا لا يعتمد على شهادة الإثبات الشخصية وحدها. حتـى **چـويس** كان عليه أن يكاتب دبلن ليتحقق من سرعة مياه المد والجزر فى الليفى. والحقيقـة أنه يوجد سبيل عندما توجد إرادة.

على الأقل الأقل، لسنا بحاجة إلى أن نكون أكثر تحديدا من الأصل عندما لا نكون على يقين. وإليكم مثال صغير لبيان ما لا يجب عمله:

(مثال ٤. ٢. ٤)

...and the bugs tons of them at night and the mosquito nets I couldn't read a line Lord how long ago it seems centuries... (*U* 18.665-6)

والبق بالأطنان ليلا وكلة البعوض لم أستطع قراءة سطر واحد يا إلهى يبدو أن ذلك حدث منذ زمن طويل كأنهـا قـرون... (طه ١٣٣٨)

شىء من قبيل "شرم المشاة أربعين". هذا بينما يتجاهل **نيازى** الكلمة الإشـكالية تمامـا ويُسـقطها.— المترجم.

هذه **مولى** تستحضر بواكير سنى رشدها فى جبل طارق. ما الحشرات الطائرة bugs التى ضايقتها ليلا هناك؟ من المرجَّح أن معظمها ربما كان بعوضا. لا تحدد **مولى**، لكن مترجمًا يفعل، على هذا النحو:

…晚上足有好幾噸臭蟲……

[*wan-shang- zu-you hao-ji-dun chou-chong*].

[هناك أطنان كثيرة فوق الكفاية من بق الفراش ليلا]

يا إلهى! لا يتم تحديد الحشرات الطائرة بصفتها بق الفراش فقط، إنما الكمية أيضا تزيد، من "أطنان" إلى "أطنان كثيرة فوق الكفاية من بق الفراش".

بما أن وجود بق الفراش من مظاهر ظروف المعيشة فى تلوث صحى فى الصين كما فى أوروبا كما فى أمريكا، أتساءل ما الذى سيظنه القراء الصينيون الذين يرون "أطنانا كثيرة جدا من بق الفراش" حول غرفة نوم فتاة شابة، ما الذى سيظنونه بجبل طارق![٢٦]

(٢٥) يقع طه فى نفس خطأ المترجمين الصينيين بترجمته كلمة "bugs" إلى "البق".—المترجم.

٣. السياق التاريخى

(مثال ٤. ٣. ١)

The Croppy Boy (*U* 6.145; 11.991)

قصيدة "الفتى الثائر" (**طه** ١٥٣)

The Croppy Boy (**طه** ٥١٩)

أغنية "الولد الأيرلندى الثائر" (**نيازى** ١٩٨)

هذا عنوان لأغنية قصصية أيرلندية عن انتفاضة ١٧٩٨ ضد الحكم الاستعمارى البريطانى، وهو مذكور لأول مرة فى "**الجحيم** Hades"، الحلقة السادسة. كانت كلمة *كروپى* "croppy" كنية تشير إلى الضالعين فى الانتفاضة، الذين قصَّروا شعرهم ليُظهروا تعاطفهم مع الثورة الفرنسية. وقد التقيت بهذا التعبير لأول مرة فى العبارة العدائية التى استخدمها الحزب البروتستانتى البرتقالى "Croppies Lie Down"[٢٧] الواردة فى "**نسطور** Nestor"، الحلقة الثانية، التى ترجمتها فى ١٩٧٩. وكلمة "*كروپى*" نفسها تعنى رجلا حفَّ شعره وخففه، لكن الظروف التاريخية تضفى عليها جوَّ تمرد، لم أظن أن النظير الصينى المعجمى 短髮的 [*duan-fa-de*—قصير الشعر] يمكن أن يحمله. وبعد شيء من التردد اخترت التعبير الصينى الذى يقال عن رجل بقَصَّة شعر *كروپى*: 推平頭的 [*tui-ping-tou-de*]. وأحد الأسباب، هو أنه مادام تسعة تقريبا من كل عشرة رجال يحلقون شعرهم قصيرا فى أيامنا هذه، تبدو 推平頭的 أوقع معنى كتعبير مميِّز. ولكن على نحو أقوى دلالة حتى من ذلك، اختصت صحيفة پكينية بالذكر "رجلا بقَصَّة *كروپى*" فى تناولها لحادثة بميدان تيانآنمن فى أواخر عقد ١٩٧٠

---

(٢٦) "يا ثوار كفوا" (**نيازى** ٦٢)؛ "أيها الثوار. استسلموا" (**طه** ٥٠).—المترجم.

كأحد مثيرى الشغب البارزين، وشعرت أنه كان ثمة إيحاء على نحو مـــا بـــالتمرد مرتبطا بهذا التعبير. وبالتالى فإن عنوان الأغنية فى "**الجحيم** Hades"، التى كانت إحدى الحلقات التى ترجمتها فى أوائل عقد ١٩٨٠ ونشرت فـــى منتـــصف عقـــد ١٩٨٠، تمت ترجمته 推平頭的少年 [*tui-ping-tou-de shao-nian*—الولد ذو قَصَّة 'كروبى'] (Jin 1987:38).

كنت فى غاية من السعادة بالاختيار حتى ١٩٩٢، عندما كنت متأهبا لنـــشر مجلدى الأول الذى يضم الترجمة الكاملة التى تحتوى على اثنتى عـــشرة حلقـــة. وتُبْرِز "**الـــسيرينات** Sirens"، الحلقة الحادية عشرة، الأغنية كواحدة من الأغـــانى التى تغنى فى فندق أورموند Ormond Hotel فى تلك الظهيرة، وبالطبع ظهـــر العنوان هذه المرة كما سبق فى ترجمتى له. غير أن أحد الأصدقاء وكنت قد طلبت منه أن يقرأ مسوّدتى قبل النشر قال إنه لم يتمكن من العثور على كلمة 推平頭的 فى أى قاموس ثنائى اللغة. ولم يقلقنى ذلك فى البداية لأنها لم تكن أبـــدا فـــى أى قاموس أصلا. ولم أكن أنوى ترك تعبير جيد وحىّ لأنه لم يدرج فـــى القـــواميس ثنائية اللغة، والتى لم تكن مفيدة دائما بأى حال. ولكننى لكى أكون فـــى الجانـــب المأمون، انتهزت فرصة عندما كنت أتناول الغداء مع بعض الأساتذة الأيرلنـــديين والأمريكيين فى المركز القـــومى للإنـــسانيات بكارولينـــا الـــشمالية National Humanities Center in North Carolina، حيث كنت أعمل آنذاك، وألقيـــت عليهم هذا السؤال: "بما أن كلمة "croppy" تعنى أن يحلق الواحد شعره قـــصيرا، و"حلاقة البحرية" هى تنويعة على الحلاقة القصيرة، هل تعتقدون أن مـــن حقـــى ترجمة "*The Croppy Boy*" بعبارة صينية تعنى 'الولد ذو حلاقة البحرية'؟".

سرّنى تماما أن أطالع فى وجوههم التأمل الذى يدور فى عقـــولهم وبـــدأت أتوقع أن يومئوا بالموافقة. ولكن واحدا منهم، السيد رتـــشارد شـــرام Richard Schramm، من المركز القومى للإنسانيات، رفع فجأة صوتا متشككا: "لـــم تكـــن هناك أدوات لقَصّ قَصَّة البحرية فى القرن الثامن عشر!".

وفى الحقيقة، عندما بحثت فى ذاكرتى الخاصة باللوحات والمشاهد السينمائية التى تظهر أوروبا ذلك العصر، لم أستطع أن أتذكر رجلا واحدا بقَصَّةٍ بحرية. تلك هى الخلفية التاريخية التى ينبغى أن تُعرَض فى سياقها أغنية *لا كروپى بوى* "*The Croppy Boy*":

اضطررت إذن إلى ترك مفردتى المُرْضية لأنها لم تَصْدُق على الظروف التاريخية. وقد حلت مفردة أقل بريقا 短髮的少年 [*duan-fa-de shao-nian*—الولد ذو الشعر القصير] محلها. أما بالنسبة لجملة " Croppies lie down: انبطحوا يا أصحاب حلاقة الكروپى" الواردة فى "**تسطور**"، التى كنت قد ترجمتها إلى

推平頭的倒下去

(نشرت أولا فى ١٩٨٠، ولكن تم دمجها لاحقا فى Jin tr 1987:19)

[*tui-ping-tou-de dao-xia-qu*]

انبطحوا يا أصحاب قَصَّة البحرية

اضطررت إلى أن أستبدل بها

短髮黨倒下去 (Jin tr 1993:110; 1994:50; 2001a:52)

[*duan-fa-dang dao-xia-qu*]

انبطحوا يا جماعة قصيرى الشعر

أضيفت الكلمة الدالة على الجماعة 黨 [*dang*—جماعة، حـزب، فرقـة، طرف] لتعطى الشعار مفعولا سياسيا أقوى. وكان على أن أعزى نفسى فـى فقـد تعبير حىّ بفكرة أن القراء قد يكونون قادرين على أن يروا بعين الخيـال موقفـا تاريخيا عندما كان الرجال عادة يطيلون شعورهم و، من ثم، فربما يرى تقـصيره كملمح مميّز. والواقع أننى بإبقاء هذه الرؤية الخاصة بقصات الشعر الرجالية تحت ناظرى، والتى تعكس ربما موقفا بصدق على الظروف التاريخية لأوروبا القـرن الثامن عشر، يتأكد لى الآن أن ترجمتى السابقة الحية 推平頭的少年 كانت حقا مفارقة زمنية. (للأسف، تم تبنيها فى ترجمة أخرى ولا تزال تظهر فيها.)

٤. السياق الاجتماعى

(مثال ٤. ٤. ١)

> … but I could see him <u>looking very hard at my chest</u> when he stood up to open the door for me it was nice of him to show me out in any case Im extremely sorry Mrs Bloom believe me without making it too marked the first time after him being insulted and me being supposed to be his wife I just half smiled I know <u>my chest was out that way</u> at the door when he said Im extremely sorry and Im sure you were (*U* 18.529-34)

> … لكننى كنت أستطيع رؤيته <u>وهو يتمعن بشدة فى صـدرى</u> عندما هب واقفا ليفتح لى الباب وكان ذلك فى غاية اللطـف منه أن يودعنى إلى الخارج وعلى كل حال أنـا فـى غايـة الأسف يا مسز بلوم صدقينى دون أن يحدد النظر فى المـرة

الأولى بعد أن أهين وأنا المفروض أن أكــون زوجتــه فلــم
يسعنى سوى الابتسام وكنت أعرف أن صدرى بارز هكذا عند
الباب عندما قال أنا فى غاية الأسف وأنا على ثقة مــن أنــك
(طه ١٣٣٢)

(Guesswork? تخمين؟)

可是當他起身爲我打開門的時候
我看得出他死命盯著我的胸脯不管怎樣
他把我送出去　　禮數總是周到的　　實在抱歉
布盧姆太太　　請相信我　　接著就含糊其詞了
當他頭一次遭到侮辱
我被錯認作是他的老婆的時候　我只是微微一笑
我曉得　呆在門口那當兒　我的奶頭是露出來的
他正在說著 我非常抱歉 我相信你也是的

هناك إشكالات ترجمية عديدة فى هذه القطعة (" without making it too
"marked"، "me being supposed to be his wife"، إلخ.)، لكننا سوف نركز
على الجزئيات التى تحتها خط. تستحضر **مولى** زيارتها لمكتب السيد **كافى** Cuffe
حيث تحاول إنقاذ وظيفة **بلوم** فى أعمال **كافى** التجارية. ولم تنجح فــى مهمتهــا،
لكنها تتخيل أن شكلها جذب **كافى** للغاية فقد لان جانبه تماما. وقد عرفتُ أنه كــان
"looking very hard at my chest: يتمعن بشدة فــى صــدرى". والحــال أن
المترجمَيْن فهما هذه الجزئية الأولــى ممــا فــوق الخــط بــدون أيــة مــشكلة:
"死命盯著我的胸脯" . وتشير 胸脯 [*qiong-pu*] إلى مقدم أعلى الجذع.
يعنى ذلك أنهما فهما كلمة "chest: صدر" جيدا جدا. ولكن لماذا إذن ترجما القسم

الثانى مما فوق الخط (my chest out that way: صدرى بارز هكذا) 我的奶頭是露出來的 [انكشفت حلمتاى]؟

يبدو لى أن المترجمَيْن كانا يفعلان ذلك عمدا ليؤكدا على ما كانا يظنان أنه نزعة فاحشة فى "**پنيلوپى** Penelope"، الحلقة الأخيرة. وهناك مثال شبيه هو " so I went round to the whatyoucallit everything was whatyoucallit"[٢٨] (*U* 18.820) التى ترجموها إلى 於是我就把那物兒整個兒撫摩了一遍 那物兒就是一切的一切 [فداعبت كل جزء فى ذلك الشىء كان ذلك الشىء كل شىء فى كل شىء]. وتعبير 那物兒 [*na-wur*–ذلك الشىء] تعبير يستخدم فى الأدب الصينى الشعبى الأقدم بمعنى "penis: قضيب". عند ذلك يكون تشويه رسالة المؤلف أسوأ أيضا، لكن عندنا هنا فى حالة إحلال "حلمتين" محل "صدر" وجعلهما ينكشفان ينطوى هذا التعبير على مسألة فيها تعارض مع البيئة الاجتماعية. فزيارة امرأة لمكتب أعمال ومحاولتها إغراء صاحبه بـ "كشف الحلمتين" ليست فقط تشويها لرسم شخصية المرأة، بل هو أكثر تشويها حتى للقواعد الأخلاقية فى المجتمع الأيرلندى.

وربما تكون ثمة نزعة فى الأزمنة الحديثة لكشف أجزاء من جسد المرأة على سبيل الموضة، لكن العُرى لا يبدو أبدا أنه قد وصل إلى حدّ الحلمات. وبعد قرن من التطور من الزمن الذى تصوره ***يوليسيز***، فإن "'فتيات الروزنامة' ذوات الأبهة فى ردائهن البسيط جدا من اللآلئ" "The Stately 'Calendar Girls' Dressed So Simply in Pearls" (Hoge 2000:1) الإحدى عشرة امرأة من قرية ريلستون Rylstone فى يوركشاير Yorkshire اللائى يصدرن روزنامة بها صورهن وهن بدون ملابس فى مسعى لجمع التبرعات من أجل أبحاث اللوكيميا (سرطان الدم)، ينجحن بطريقة أو بأخرى فى ستر "المناطق الحساسة من

(٢٨) "وبعد رحت إلى ما اسمه كل شىء وكان ما اسمه". (**طه** ١٣٤٥).–المترجم.

أجسادهن" عن النظر فى الصور، كما وصف صديق فى إنجلترا الصور لى إجابة على استفسارى.

٥. السياق القَصَصى

(مثال ٤. ٥. ١) commode مقعد بقصرية

أ)

...stubbing his toes against the broken commode... (*U* 4.382)

……腳趾尖撞在破臉盤架上……

[*po lian-pen-jia*]

[سنادة الحوض المكسور]

...ارتطم إبهام قدمه فى الكمودينو المخلع... (**طه** ١٠٧)

...صادما بأصبع قدمه المنضدة المكسورة... (**نيازى** ١٣٦)

ب)

That antiquated commode. (*U* 15.3293)

是那個陳舊的尿盤吧？

[*chen-jiu-de niao-pen*?]

[القصرية الخردة؟]

كرسى الكنيف سقط المتاع هذا. (**طه** ٩٧٨)

ج)

A commode, one leg fractured, (*U* 17.2102)

斷了一條腿的五斗櫃

[*wu-dou-gui*]

[صندوق أدراج، برجل مكسورة]

كرسى مرحاض، برجل مكسورة، (**طه** ١٢٩٦)

د)

that old commode (*U* 18.1137)

那個舊便器 [*jiu bian-qi*].

[تلك المبولة القديمة]

كرسى التواليت القديم... (**طه** ١٣٦٠)

الشيء المشار إليه فى كل هذه المقاطع هو نفس مقعد القصرية فى غرفة نوم **بلوم**. وهى قطعة أثاث قديمة الطراز لوضع قصرية داخلها، حولها **چويس** إلى مساهم صامت فى الجو الكوميدى للمشاهد التى تقع فى ذات الحجرة. وأنا لا أستطيع أن أفهم لماذا ينبغى على أى شخص أن يحولها إلى ثلاثة أو أربعة أشياء مختلفة فى المرات المختلفة، حتى وجدت أن كل تلك الترجمات كانت منسوخة، بالنص تقريبا، من قاموس ثنائى اللغة[٢٩].

(٢٩) 新英漢辭典，增補本 (*قاموس إنجليزى-صينى جديد* *A New English-Chinese Dictionary*، طبعة مزيدة). شانغهاى Shanghai: 上海譯文出版社. ١٩٨٥، انظر مدخل "commode".

وكما يبدو جليا، رجع المترجمان إلى ذلك القاموس فى كل مرة عاودت الكلمة فيها الظهور وفى كل مرة اختارا 'مفردة مقابلة' بدت مناسبة للجملة التى وجدت فيها. وكان عقلهما مشبعا تماما بتلك المفردات المقابلة حتى إنهما لم يكلفا نفسيهما أبدا النظر إلى مقعد القصرية نفسه كواحد من جهاز غرفة النوم، كجزء من خلفية الأشياء التى تحدث هناك.

(مثال ٤. ٥. ٢)

> Before the huge high door of the Irish house of parliament a flock of pigeons flew. Their little frolic after meals. Who will we do it on? I pick the fellow in black. Here goes. Here's good luck. Must be thrilling from the air. Apjohn, myself and Owen Goldberg up in the trees near Goose green playing the monkeys. Mackerel they called me. (*U* 8.401-5)
>
> طار سرب من الحمام أمام الباب العالى الضخم لمبنى البرلمان الأيرلندى. لعبهم المرح بعد الأكل. على من سنلقى بها؟ أنا أختار الذى يلبس البدلة السوداء. ها هى. وحظ سعيد لك. لابد أن الأمر مثير من الجو. **أبجون** وأنا و**أوين جولدبيرج** على الشجر بالقرب من جادة جوس جرين نلعب كالقردة. كانوا يسموننى سمك الإسقمرى. (**طه** ٢٨٢)

يرد هذا على خاطر **بلوم** وهو يمشى بجوار بنك أيرلندا، المبنى الذى كان قد استقر فيه البرلمان الأيرلندى تاريخيا. ويوقظ الحمام الطائر فوقه خيالاته،

فيتخيلها تلهو بتصويب زبلها عليه ("the fellow in black: صاحبنا الذى يلــبس البدلة السوداء"). ويذكره ذلك بأيام مدرسته العليا عندما كان هــو وزمــلاؤه فــى المدرسة يتسلقون الشجر مقلدين القرود. ويتذكر الكنية التى أطلقوها عليه: **ماكريل** Mackerel.

المسألة هنا هى: ماذا كان يقصد زملاء المدرسة بهذه الكنيــة؟ لا يجــرى تفسير هذا فى أى موضع فى نص الرواية، لكن بعض المترجمين يقدمون تفسيرهم فى هذه الحاشية:

原文 (mackerel)

作爲俚語，含有"男妓"或"拉皮條"之意。

[الكلمة الأصلية "mackerel" تعنى، بلغة الشارع، "قــواد" أو "قوادة"]

والحال أن هذا اتهام جد خطير لولد فى السادسة عشرة. فهل كان **بلوم** سابقا جدا لسنه لدرجة أنه حتى فى ذلك العمر كان يعطى زملاءه فــى المدرســة هــذا الانطباع الإباحى المثير للاشمئزاز؟ إذا كان الأمر كذلك، فلسوف يؤثر على صورة بطل **جويس** على نحو لا يستهان به.

لقد رأينا أن ذلكما المترجمَيْن قد يكونان متعــسفين تمامــا فــى ممارســة صلاحيتهما. مثلا عندما شرحا "call your genius father: تدعو عبقريتك أبتِ" فى هامش باعتبارها تلميحًا للحِرَفى الأسطورى **ديدالوس** (مثال ٣. ٣. ٣). كمــا رأينا أنهما، بالنسبة للقطعة التى ناقشناها فى واحد من أمثلتنا الآنفة (مثال ٤. ٤. ١)، قدما 'ملاحظتهما الإرشادية' فى الحاشية ١٤٦ للحلقة ١٨ بما معناه أن كل تلك الــ "他" [*ta*—هو يكون] "均指博伊蘭" [كل عبارات "هو يكون" تلك تحيل إلى **بويلان** Boylan]. لم نذكر هذه المشكلة فى مناقشتنا هنــاك لأن هــذا كــان

سيصرف انتباهنا عن البيئة الاجتماعية، التى كانت شاغلنا الرئيسى عند تلك النقطة، لكن فى نص **جويس** تستحضر **مولى** لقاءها وجها لوجه بربّ عمل **بلوم** السيد **كافى**، وما من واحدة من الستة "他" [ta—"هو يكون"، رغم أن المفردة الصينية تغطى كل ضمائر المفرد الغائب المذكر، بما فيها "هو الفاعل" و"هاء المفعول أو المجرور" و"هاء الملكية"] تشير إلى **بويلان**!

على أن شرح هامش "mackerel" ليس من إبداعهما بالكامل. فبالرغم من أنهما لم يشيرا إلى مصدرهما، يرِد هذا المدخل عند **جيفورد** (Gifford 1998:167): "**ماكريل** – سمكة الماكريل، بالطبع؛ ولكن أيضا وسيط أو متعهد، وبلغة الشارع قواد أو قوادة".

و**جيفورد** ممتاز فى طبعته المنقحة والمزيدة، ومن المؤكد أنه مصدر لا غنى عنه لمترجم ***يوليسيز***. إلا أن ما قلته فى فصلى الأول، "صار **جويس** جنة الصيد لكل العقول التى تهوى الأحاجى، وربما لم يكن كل ما نصطاده صيدا طيبا"، ينطبق على **جيفورد** الذى هو الآن مصدر عون كبير كما ينطبق على أى شخص آخر. وعلى وجه الخصوص فإن لديه ميلا إلى التغاضى عن السياق، وهو عين الجانب الذى نسلط عليه الضوء هنا. إن قوله "بلغة الشارع قواد أو قوادة" مبنى بوضوح على ***قاموس أكسفورد الإنجليزى***، لكن مدخل ***أكسفورد*** الخاص بـ "mackerel" بذلك المعنى يُعامَل ككلمة أخرى غير ذلك المدخل الخاص بالسمكة وموسوما على نحو واضح بصفة "مهجور"، مع إرجاع المثال الأخير إلى ١٦٥٨ (OED, 2nd edition). "يكاد لا يكون هناك أى احتمال"، كما لفت صديقى **بوب كيلوج** نظرى عندما ناقشت هذه القضية معه: "أن يكون بعض الأولاد الأيرلنديين من أواخر القرن التاسع عشر قد أمكنهم أن يستخدموا المفردة بمعنى كان مهجورا على مدى قرنين". ذلك هو السياق الأكبر الذى يحول دون هذا التفسير.

إذن فإن **جيفورد** يشطح بتضمينه هذا المعنى المهجور فى شرح حاشيته، لكنه على الأقل يفطن إلى إبقائه كمجرد واحد من ثلاثة معان محتملة، على حين

اختار المترجمان الصينيان، من ملاحظة **جيفورد** كما يفترض، عين المعنى الأقـل ترجيحا، ليس فقط على النقيض من السياق اللغوى الأكبر الذى يمدنا به ***أكسفورد***، لكن على النقيض بالذات من السياق الخاص للرواية.

ويرسم نص **چويس** المقتبس آنفا بوضوح مشهدا مرحا للصبا. ليس مرحـا فقط عند الأولاد وهم "يلعبون لعبة القرود" وهم صبية، ولكنه مرح لا يـزال عنـد **بلوم** وهو فى منتصف العمر وهو يستعيده الآن بحنين. ففى عمـر ٣٨ الناضـج، على الأخص وهو يمر بطور غير سعيد أبدا فى حياته والسبب بالـضبط علاقـة زوجته برجل آخر، كان لا مناص من أن يشعر بوخزة عذاب لو أن لقب الـصبا "**ماكريل**" كان له ظلٌ من هذه التهمة الشنعاء. لا شيء من هذا القبيـل. كـل مـا يستدعيه هو حلاوة اللهو الصبيانى.

ويفترض أن السياق الذى تمدنا به القطعة نفسها قوى بما يكفى بالفعل ليحول دون التشنيع من النوع الذى يعمد إليه ذلكما المترجمان فى حاشيتهما، ولكـن لأن هذه ستصبح نقطة انقلابية كبرى فى شخصية **بلوم** إذا لم يتم توضيحها، خصوصا وأن ناقدا (Tseng 1997:155) قد وضع ترجمتى موضع السؤال عند هذه النقطة لأننى لا أعطى أى إشارة كهذه، أود أن أسوق قطعة أخرى من نص **چويس**، هذه المرة من "**سيرسى** Circe"، الحلقة ١٥، وهى قطعة عامرة بأشياء أكثر عن أيـام **بلوم** فى المدرسة:

BLOOM

> (*pigeonbreasted, bottleshouldered, padded, in nondescript juvenile grey and black striped suit, too small for him, white tennis shoes, bordered stockings with turnover tops and a red schoolcap with badge*) I was in my teens, a

growing boy. .... There were sunspots that summer. End of school. And tipsycake. Halcyon days.

(Halcyon Days, High School boys in blue and white football jerseys and shorts, Master..., Master Owen Goldberg,..., Master Percy Apjohn, stand in a clearing of the trees and shout to Master Leopold Bloom.)

THE HALCYON DAYS

Mackerel! Live us again. Hurray! (they cheer)

BLOOM

(hobbledehoy, warmgloved, mammamufflered, starred with spent snowballs, struggles to rise) Again! I feel sixteen! What a lark! Let's ring all the bells in Montague Street. ... (U 15.3316-35)

بلوم

(بصدر حمامى ناتئ القص، وكتفين مربعتين، محشوتين، فى بزة حدث غريبة مخططة باللونين الأسود والرمادى، تزنأ قده، وحذاء أبيض للتينيس، وجوارب بحاشية زخرفية وطية علوية، وقلنسوة مدرسية حمراء عليها شارة.) كنت فى سن المراهقة،

فى ريعان نموى. ...كانت هناك بقع شمسية فى ذلك الصيف. نهاية الدراسة. وحلو البابا بالروم والزبيب واللوز. أيام القاوند.

(أيام القاوند، صبيان المدرسة الثانوية بفانلات صوفية زرقاء وبيضاء لكرة القدم وسراويل قصيرة، الشاب...، الشاب أوين جولدبيرج،...، الشاب بيرسى أبچون. يقفون فى فرجة بين الأشجار وينادون على الشاب ليوپولد بلوم.)

أيام القاوند

إسقمرى! استعدنا من جديد! هوارى! (يحيون.)

بلوم

(مراهق متخلع، بقفاز دافئ، بلفاع ماما، منذهل من كرات الثلج المنهكة، يناضل ليهب على قدميه.) مرة أخرى! أشعر أننى فى السادسة عشر! يا للمرح! دعونا نقرع جميع الأجراس فى شارع مونتاجيو. ... (طه ٩٧٩-٩٨١)

على الرغم من القدر الطفيف الذى يطال هذا المشهد من الأسلوب الكاريكاتيرى السائد عبر الحلقة، فهو يبين السعادة التى لا تشوبها شائبة المقترنة بـ "**ماكريل**" كنية **بلوم**. وعلى وجه الخصوص فهى تبين نفسيته الحالية: استجابة لنداء "Mackerel! Live us again: **ماكريل**! عِش إيانا مرة أخرى"، يصيح "مرة أخرى! أشعر أننى فى السادسة عشرة! يا لها من شقاوة!" لو كانت "**ماكريل**" معناها "قواد أو قوادة"، سيكون علينا فى الحقيقة أن نعيد تقييم بطل **چويس** بالكامل.

وبالمناسبة، يتصادف أن يكون فى هذه القطعة شيء قد يكون إشارة من طرف خفى إلى مصدر الكنية. فى أول توجيهات خشبة المسرح بخصوص هيئة **بلوم** تلميذا، حيث نراه *فى حلة كالحة شبابية مقلمة رصاصى فى أسود، صغيرة جدا عليه*". وحسبما جاء فى ***حياة ليوپولد بلوم*** *Life of Leopold Bloom* للكاتب الأيرلندى **پيتر كوستيللو** Peter Costello، وهى رواية مكتوبة جيدا مبنية على **بلوم چويس**، فإن كنيته **ماكريل** أطلقت عليه فقط بسبب الخطوط الرصاصية والسوداء لحلته (Costello 1992:15). يبدو تفسير **كوستيللو** فى محله منسجما مع وصف **چويس** للأولاد، وفيه أصحاب **بلوم** *فى* چرسيهات *وشورتات كرة قدم أزرق فى أبيض*" فى تباين صارخ.

٦. ظهر التمثال

لقد استشهدت فى مقال لى بقصة النحات الأسطورى الذى اعتنى عظيم الاعتناء بظهر تمثال، وهو الذى لن يكون مرئيا قط من المحراب الذى كان المراد نصبه داخله. وعندما سأله متفرج لماذا ينبغى عليه أن ينفق وقتا كثيرا جدا على جزء لن يراه أحد أصلا، أجاب: "سوف يراه الرب" (Jin 1998c:215; 2001b:116). إن هذا الاهتمام المتفانى بالتفاصيل غير المرئية بلوّر التقليد الذى كان قد ورثه **چويس** عن الفنان الحقيقى وطوره فى التفافه الغيور إلى اتساق فنه، حتى لو لم يكن بهذا الإجلال للرب. إن مياه الليفى ليست ماثلة أمام قرائه بالمرة، وسرعة ارتفاع وانحسار المد والجذر عنصر مختبئ تحت المياه، شيء لا يذكر أو حتى يلمح إليه قط فى نصه، ومن الجلى أنه أبعَد عن أعين القراء من ظهر التمثال، إلا أنه ناء بمشاقٍ ليجعله مدروسا ومصدقا عليه. هذا تفان من النوع الذى لابد أن يتحلى به أيضا مترجم الأدب الجاد قبل أن يتسنى له أن يأمل فى نجاح حقيقى.

وهذا الاهتمام الشديد بالسياق ليس بينه وبين مبادئ الترجمة، فى الحقيقة، إلا علاقة واهية، لكنه إلى حد بعيد مظهر لتكريس المرء نفسَه للمهمة التى بين يديـــه. والحقيقة أن بعض الغلطات كان يمكن تفاديها لو أن المرء كان قد درب نفسه على نحو أفضل، إلا أن هناك بعض الغلطات الأخرى لم يكن ليرتكبها أحد لديه أبـــسط معرفة بتقنيات الترجمة، بافتراض أن هناك أى إصرار على أن يُحسن المرء القيام بعمله. وما عليك إلا أن تأخذ المثال التالى وهو من صنع اثنين مـــن المتـــرجمين المحترفين. أولا، قطعة **چويس** الأصلية:

(مثال ٤. ٦. ١)

> ...marriage had been celebrated 1 calendar month after the 18th anniversary of her birth (8 September 1870), viz. 8 October, and consummated on the same date with female issue born 15 June 1889, having been anticipatorily consummated on the 10 September of the same year... (*U* 17.2274-8)

> ...زواجها قد تم بعد شهر كامل من احتفالها بعيد ميلادها ١٨ (٨ سبتمبر ١٨٧٠) أى ٨ أكتوبر، وتمت الدخلة فى نفـــس اليـــوم وولدت لهما طفلة أنثى فى ١٥ يونيو ١٨٨٩، وكان قد تم زواجه بها استباقا فى ١٠ سبتمبر من نفس العام... (**طه** ١٣٠٤)

هذا مأخوذ من "**إيثاكا** Ithaca"، الحلقة السابعة عشرة من الرواية، والتـــى ترتدى أسلوبا فذا ابتدعه لها **چويس** على غرار المحفوظات الكاثوليكية التلقينيـــة.

والفصل كله لا يتكون إلا من أسئلة وأجوبة تورِد الحقائق الأكثر جفافا فـــى نبـــرة مذهلة بفكاهتها القحة. لقد اقتبسنا فقط جزءا من جملة على سبيل الإيجـــاز، لكـــن الاقتباس سليم نحويا حتى بهذا الشكل المبتور. وهو بدون أى التباس، يثبـــت هـــذه الوقائع:

١. ولدت **مولى** فى ٨ سبتمبر، ١٨٧٠؛

٢. تزوجت بعد شهر من عيد ميلادها الـــ ١٨، أى فى ٨ أكتوبر، ١٨٨٨؛

٣. أنجبت بنتا فى ١٥ يونيو ١٨٨٩؛

٤. ذلك أنها كانت قد قامت باتصال جنسى قبل الـــزواج فـــى ١٠ ســـبتمبر ١٨٨٨، مما سمح للبنت بفترة نمو جنينى طبيعية تزيد على تسعة شهور.

غير أن الترجمة الصينية تجرى على هذا النحو:

結婚儀式是她過了十八歲生日（一八七0
年九月八日）一個月之後，即十月八日舉行的，當天同衾；其實同年九月十日二人已提前發生完全的肉體關係，…：一八八九年六月十五日生下一女。

من الصعب تصديق ذلك، لكن الوقائع المعروضـــة فـــى هـــذه الترجمـــة أصبحت:

١. ولدت **مولى** فى ٨ سبتمبر، ١٨٥٢؛

٢. تزوجت فى ٨ أكتوبر، ١٨٧٠؛

٣. كانت قد قامت باتصال جنسى شهوانى كامل قبل الزواج فى ١٠ سبتمبر، ١٨٧٠؛

٤. أنجبت بنتا فى ١٥ يونيو ١٨٨٩.

والواقع الوحيد الذى يبقى دون تبديل هو تاريخ ميلاد البنت. ما انفك دارسو **جويس** يقولون إن "**إيثاكا**" هى الحلقة التى يوضح فيها **جويس** كل الوقائع المتعلقة بالموضوع: ولكن لو أن الأشياء تُعْرَض كما فى هذه القطعة، فحتى **جويس** نفسه سيجد من الصعب عليه ترتيبها!

الحقُّ أن المترجمين وقعا فى مشاكل باتباع مقاربة مغلوطة فى استيعاب النص الإنجليزى. ذلك أنهما لم يحاولا التغلغل فى البيئة الإنجليزية، بل كانا بدلا من ذلك يفكران فى نظائر صينية. لقد ساويا حتما بين " the 18th anniversary of her birth: الذكرى السنوية الـ ١٨ لمولدها" و "十八歲生日" [*shi-ba-sui sheng-ri*]، التى تعنى "عيد الميلاد الـ ١٨". ومن الصحيح أن هذين التعبيرين يشيران إلى نفس التاريخ، لكن بنيتيهما النحويتين، على ما تبدوان عليه معا من البساطة، بينهما بون شاسع. فبينما تنتهى العبارة الإنجليزية بتعبير " her birth: مولدها"، الذى يتخذ بشكل طبيعى موضع الاسم السابق الذى يعود عليه التاريخ بين القوسين، تنتهى العبارة الصينية بتعبير يعادل "عيد ميلادها"، وهكذا تقطع صلة الإحالة التماثلية بين "مولد" والتاريخ بين القوسين. وباشتغال عقليهما على هذا التصور، أصبح من المستحيل عليهما أن يتابعا البنية النحوية للجملة الإنجليزية وأن يريا أن التاريخ بين القوسين (٨ سبتمبر ١٨٧٠) يشير بطبيعته إلى أقرب اسم سابق وهو "مولدها" وليس إلى "الذكرى السنوية الـ ١٨ لمولدها." وربما أمكن أن نعزو تلك الغلطة إلى الافتقار إلى الفهم، النظرى إلى هذا الحد أو ذاك، من النوع الذى أخذنا نحاول تكوينه.

ولكن بمجرد أن تمت كتابة الجملة الصينية، هل نظرا إليها ثانية؟ وإذا فعلا، فكيف أمكن أن يفشلا فى رؤية التنافر حتى داخل جملتهما هما؟ لو كانــت **مــولى** تزوجت فى ٨ أكتوبر ١٨٧٠ وأنجبت بنتا فى ١٥ يونيو ١٨٨٩، أى بعــد تــسعة عشر عاما، ماذا سيكون مقصد المؤلف من إضافة حقيقة أنها قامت باتصال جنسى سابق للزواج قبل الزفاف بشهر؟ (لقد تم التوسُّع فى الكلام عن الاتصال الجنــسى السابق للزواج أيضا من جانب المترجمين إلــى 提前發生完全的肉體關係 [اتصال جنسى شهوانى كامل] لسبب أسلوبىّ غريب لا نستطيع التطرُّق إليه الآن.)

وما سيكون لافتا أكثر للنظر هو التعارض بين هذه القطعة وسياقها. **بلــوم** سنة ميلاده ١٨٦٦، وهى مذكورة منذ الحلقة الخامــسة (" Year before I was born that was: sixty five: السنة التى كانت قبــل أن أولــد وهـــى: خمــسة وستون" *U* 5.199). ويذكر عمره أو يقال ضمنا فى مرات عديدة، وأكثرها لفتــا للنظر على بعد ذراع، فى ذات هذه الحلقة التى ترِد فيها تواريخ **مولى**. وردا على سؤال عن العلاقة بين عمر **بلوم** وعمر **ستيفن**، يورِد الراوى سلسلة طريفة مــن الحسابات:

What relation existed between their ages?

16 years before in 1888 when Bloom was Stephen's present age Stephen was 6. 16 years after in 1920 when Stephen would be of Bloom's present age Bloom would be 54. In 1936 when Bloom would be 70 and Stephen 54 their ages in the ratio of 16 to 0 would be as… (*U* 17.446 *ff*)

ما العلاقة التى كانت بين عمريهما؟

> قبل ١٦ عاما، فى ١٨٨٨ عندما كان **بلوم** فى سن **ستيفن** الحالى كان عمر **ستيفن** ٦. بعد ١٦ عاما فى ١٩٢٠ عندما يصبح **ستيفن** فى سن **بلوم** الحالى يكون عمر **بلوم** ٥٤. فى ١٩٣٦ عندما يصبح عمر **بلوم** ٧٠ و**ستيفن** ٥٤ تصبح أعمارهما التى كانت فى بادئ الأمر بنسبة ١٦ إلى صفر، نقول تصبح... (**طه** ١٢١٠)

وتمضى الإجابة فى تعقيد حسابى أكبر من أن نقتبسه بالكامل هنا، لكن اللغة مضحكة جدا فى سخريتها القحة بحيث لا يمكن أن يحدث أن يعجز أحد عن قراءتها، وعلى الأقل فما من مترجم يمكنه أن يعجز عن تذكرها. الأمر كله يدور حول عمر **بلوم** الحالى فى ١٩٠٤: ٣٨، بينما الجملة الأولى ذاتها توضح بجلاء أن عمره **بلوم** فى ١٨٨٨ كان ٢٢. فمن نافلة القول أنه فى ١٨٧٠، السنة التى جعل فيها ذلكما المترجمان زواج **مولى** وما قامت به من "اتصال جنسى شهوانى كامل" مع زوجها، كان ذلك الزوج يبلغ من العمر ٤ سنوات فقط!

هل أنفق ذلكما المترجمان أى وقت عند ظهر تمثالهما، والذى هو فى حالتنا هذه الصلة بين هذه القطعة والظروف المتعلقة بها؟ من الجلى أنهما حتى لم يلقيا نظرة خاطفة هناك. إنهما بالكاد يلقيان نظرة خاطفة على واجهته، أى جملتهما الصينية نفسها بعد تحريرها. كانا سيكتشفان بالتأكيد عدم انضباطها الغريب لو كانا قد راجعاها بعناية. ولكن كلا. من الواضح أنهما لم يهتما بها بما يكفى ليلقيا نظرة ثانية.

تلك هى عقلية "الكَرْوَتة".

وقد جرى اعتياد النظر إلى "الكَرْوَتة" على أنها ميدانُ مترجمٍ من نوع معين لا طموح عنده إلى جودة أرقى ومن ثم لا اهتمام لديه بدراسة المبادئ على الإطلاق. ولكنها فى واقع الأمر فخ يمكن لأى مترجم أن ينزلق إليه عندما يكون هناك طلب على شغله. فرُبَّ هفوة انتباه، أو ميعاد تسليم نهائى يجب الوفاء به، أو دافع مضمر ما يدفعه دفعا إلى السرعة ولا شىء إلا السرعة. إذْ يروح القلم فى محسِّنات ستذهل صاحبه عندما يجرى لفت انتباهه إليها. والسمة المميزة للغلطة الناتجة عن "الكَرْوَتة" أنه ما من نظرية أو مبدأ كان يمكن أن يمنعها. وربما كان أولئك المترجمون محترفين أكفاء يؤدون عملا بضمير فى العموم، ولكن على الأقل عند التعامل مع قطعة كهذه يقعون فى تلك الحالة العقلية. فإذا كان مترجم ما مبالا إلى القيام بمهمته بذهنية من ذلك النوع، فما من نظرية ترجمة سوف تجدى نفعا معه. وهناك شرط مسبق أهم للمترجم من أىّ مبادئ أو منهجية هو التفاني. ونصطلح عليه الدكتور **نيدا** وأنا (Jin and Nida 1984:30) بتعبير "الاتساق الفكرى والتفانى فى المهمة مجتمعين" كأحد الشروط التى لا غنى عنها فى مترجم جيد. وهو واردُ هناك فى ذيل قائمة بالشروط، ولكننا نقطع بتسميته "الشرط الأهم بينها كلها" لأنه ما من اتساق فنى يمكن توقعه أبدا من عمل منتج فى ظل ذهنية "الكَرْوَتة".

الفصل الخامس

الانتقال والإبداع

١. الانتقال كحركة اتساق

... لقد جلست لساعاتٍ مئات المرات قبالة نصوص فهمت معانيها تمام الفهم، وقد كنت غير قادر بعدُ على أن أرى كيف يَحْسُن أن تقال بالإنجليزية على نحو من شأنه أن يعيد تجسيد لا سلسلة من معان قاموسية صحيحة وحسب، وإنما قوة تعبير الأصل، نبرته، فصاحته.

(Waley 1969:163)

ما يصفه آرثر ويلى Arthur Waley فى هذا المقطع هو بالضبط ما نحن بصدد دراسته الآن، الطور الانتقالى من تقدم المترجم فى مهمته. ولكونه علامة إنجليزيا كبيرا فى الأدب الصينى القديم، فقد فهم النصوص الصينية التى أمامه "تمام الفهم"، إلا أنه اضطر إلى أن "يجلس لساعات" قبالة هذه النصوص محاولا أن يتبين التعابير الصحيحة التى تقوم مقامها فى لغته الأم. وفى المقابل يصف كيف استخف بعضهم بالانتقال وأنتجوا أشياء لا تقرأ (Waley 1969:163-4):

ليس على المرء أن يكون عبقرية أدبية من أجل أن يتفادى لغة المترجمين الهجينة...على المرء ببساطة أن يكتسب عادة سماع أصوات تتكلم. ...والواقع أن الناس الذين يكتبون جيدا جدا يميلون عندما يعبرون عن أفكارهم هم (ما لم يكونوا قد تلقوا إلى حد ما تعليما فى الترجمة) إلى فقدان كل القدرة على

التعبير الطبيعى عندما يواجههم نص أجنبى. وذات مرة حررت مجلدا باشر فيه عدد من الأثريين، كلهم كتاب ممتازون عند التعبير عن أفكارهم هم، ترجمة مقالات بأقلام زملاء ألمان. كانت مادة المقالات تقنية بحتة وصُلْبة؛ وقد عرف المترجمون بالضبط ما يجب قوله، لكنهم كانوا جميعا غير قادرين على إنتاج أى شىء غير لغة المترجمين الهجينة الأكثر بؤسا. لقد حادت بهم رؤية الجمل الألمانية عن جادة طريقهم.

لقد استخدمت تعبير "تلقوا تعليما فى الترجمة" لأننى أعتقد أنه حتى إذا كانت المسألة خاصة بترجمة أدب (وليس معلومات فنية فحسب) فهناك الكثير مما يمكن تعلمه. ليس الأمر، على كل حال، وكأن مترجما عليه أن يكون أو حتى من الأفضل أن يكون عبقريا مبدعا. إن دوره أكثر شبها بذلك الدور الخاص بالمؤدى فى الموسيقى، فى مقابل الملحن. لابد له أن يبدأ بدرجة معينة من الحساسية للكلمات والإيقاع. لكننى متأكد أن هذه الحساسية يمكن أن تستثار وتزيد بشكل هائل، تماما كما يمكن ذلك بوضوح مع الحساسية الموسيقية.

وكان لدى الأثريين الإنجليز الذين ذكرهم **ويلى** استيعاب لنصوصهم المصدر شبيه بما كان يتمتع به هو مع نصوصه المصدر، إلا أنهم "جميعا" أنتجوا "لغة المترجمين الهجينة الأكثر بؤسا". والسبب الوحيد، فى رأيه، هو أنهم لم يكونوا قد "تلقوا تعليما فى الترجمة"، أى لم يكتسبوا ما أسماه "عادة سماع الأصوات تتكلم".

وتجربة **ويلى** مثال توضيحى ممتاز على أهمية تدريب المرء لنفسه على دقائق الانتقال. فما هى "الأصوات" التى ينصح المترجمين بالإصغاء إليها؟ إنها

الطرق الطبيعية التى يتواصل بها المتحدثون الأصليون للغة الهدف مع بعضهم البعض. ورغم أن الأثريين لم يكونوا فقط متحدثين أصليين هم أنفسهم، بل "كتابا ممتازين عند التعبير عن أفكارهم هم"، إلا أن عقولهم وقد تشابكت مع اللغة الألمانية فى سياق إدراكها لرسائل النصوص الأصلية وقعت فى شرك روح تلك اللغة. لقد سمعوا بالفعل أصواتا تتكلم، لكنها كانت أصواتا *ألمانية*، شوشرت على الجهود العقلية التى كانوا يقومون بها عندئذ للتعبير عن تلك الرسائل بلغتهم هم، الإنجليزية.

ومفتاح النجاح فى "الانتقال"، الحركة الثالثة من مقاربة الاتساق الفنى، هو التحرر من تدخل روح اللغة المصدر. لقد تغلغلنا فى بيئة اللغة المصدر واكتسبنا الرسالة مشتغلين من الألف إلى الياء بتلك اللغة، ولكننا نحتاج الآن إلى نقل تلك الرسالة باللغة الهدف. ورغم أن تلك اللغة هى فى معظم الحالات لغتنا الأم، فإن الأمر يتطلب بعض الجهد الواعى قبل أن ننفض عن أنفسنا تدخل اللغة المصدر ونعود أدراجنا بالكامل إلى بيئة اللغة الهدف. هذا هو "تلقِّى التعليم" الذى يعنيه **ويلى**.

(مثال ٥. ١. ١)

(الأصل الألمانى)

Kennst du das land...

تعرف أنت البلاد...

(الترجمة الإنجليزية)

Knowest thou the land...

تعرف أنت الأرض...

ضرب هـذا المثـل ليونـارد فورسـتر Leonard Forster (Forster 1985:4)، وهو أستاذ إنجليزى فى الألمانية، فى كتابه عن الترجمة، مشيرا إلـى ترجمة شائعة لإحدى قصائد جوته. وكان قد وجد أن الترجمة قد حـازت القبـول بشكل عام وقت أن كان يكتب، كما لا تزال ربما كذلك، ووفقا لبعض الثقات فـى ذلك الحقل،[٣٠] على الأقل فى وقت مناقشتى للموضوع فى منتدى عـن الترجمـة بجامعة ڤرچينيا فى أوائل عقد ١٩٩٠. ويُقرأ البيت الإنجليزى رائقا وشعريا، بمنأى عن نوعية اللغة التى استهجنها ويلى باعتبارها "لغة المترجمين الهجينـة الأكثـر بؤسا". ويبدو أنه لا غبار عليه، حيث كل شىء فيه شديد القرب من أصل جوتـه. لكن فورستر ينبه إلى أن كل شىء فيه خاطئ فى الحقيقة.

وبينما "kennst: تعرف" هى الصيغة الطبيعية لفعـل المخاطـب بالنـسبة للألمانية فإن "knowest: تعرف" قديمة مهجورة بالنـسبة للإنجليزيـة. التقـديم والتأخير فى ترتيب الكلمات، وهو مستخدم فى لغة الحديث اليومى وسليم نحويا فى الألمانية، يغدو متكلفا فى الإنجليزية. ومع أن "das Land" كلمة شائعة تدل بذاتها على "البلد" فى الألمانية، فإن "the land" بهذا المعنى نادرة فـى الإنجليزيـة إلا كأسلوب بيانى شعرى.

كل هذه النقاط التى يثيرها فورستر هى مسائل خاصة بالشكل، وهو عامـل معقد للغاية فى الترجمة الأدبية. ويحاجج پيتر نيومارك (1981:64) بنبرة مؤكـدة ضد أى إهمال للملامح الشكلية قبيل قوله بخصوص الولاء الموزع الذى ناقـشناه فى فصلنا الثانى: "على المترجم أن يكون غيورا على شكل الأصل، الشكل الـذى،

---

(٣٠) چيروم ماكجان Jerome McGann (أستاذ كرسى چون ستيوارت بريان John Stewart Bryan فى الإنجليزية) وبنيامين بينيت Benjamin Bennett (أستاذ كرسى كنان Kenan فـى الألمانيـة)، جامعة ڤرچينيا.

بتصرف فى كلمات **جومبرتش** Gombrich (١٩٧٢)[٣١]، 'يعدل ويهذب الفكر، وينطق به'؛ والذى إذا شوّه (وهو مشوَّه جزئيا وهذه حتمية)، شوَّه معه الفكرة". وعلى أى حال، فإن الشيء الجوهرى حقا ويستحق أن نغار منه ليس "شكل الأصل" فى حد ذاته، ولكن بالأحرى التأثير الذى يُحْدِثه ذلك الشكل على القارئ. ويحافظ مترجم قصيدة **جوته** على التزام شكلى صارم بالأصل، والنتيجة تعقيد مصطنع بدلا من البساطة الطبيعية لبيت **جوته**.

والانتقال غير ناجح لأن عقل المترجم واقع تحت سيطرة روح اللغة الألمانية على الرغم من كون الكلمات التى يكتبها إنجليزية. والاتساق الفنى للنص، والذى هو ألمانى فى الأصل فى حالتنا هذه، معطل بواسطة تلك الكلمات والأبنية الإنجليزية التى تبدو شبيهة بمصادرها الألمانية ولكن لا تسلك مسلكها لأنها الآن فى البيئة الإنجليزية. ويمكن أن يحافَظ عليه فقط عندما يتحرر عقل المترجم من روح اللغة الألمانية ويهتدى إلى الأبنية والكلمات الإنجليزية التى، مع أنها قد لا تبدو شبيهة بمصادرها الألمانية، قادرة على أن تسلك مسلكها فى البيئة اللغوية الجديدة. ويمكن إنجاز هذا فقط بتلمُّس روح اللغة الإنجليزية. والحقيقة أن الإخفاق فى إجراء مواءمات شكلية، عندما تكون ضرورية، أىْ الالتزام المتزمت بالشكل الأصلى الذى لا يُحْدِث التأثير المرغوب على القراء الجدد، يمكن أن 'يشوه الفكرة' بقدر ما تفعل مواءمة غير ملائمة.

وتبين الترجمات التى اقترحها فى المنتدى بجامعة فرچينيا متحدثون أصليون أكفاء بالإنجليزية، ممن يعرفون قصيدة **جوته** حق المعرفة ولكنهم أيضا حساسون لروح اللغة الإنجليزية، أىّ مواءمات بسيطة حقا يمكنها أن تساعد فى إنتاج التأثير المطلوب:

---

(٣١) (Newmark bibliography) E. H. Gombrich. *Symbolic Images*. London: Phaidon, 1972.

"Do you know the country…"

"هل تعرف البلد..." (البروفيسور بنيامين بينيت Professor (Benjamin Bennett

"Do you know the place…"

"هل تعـــرف المكـــان..." (البروفيـــسور پـــول ر. جـــروس (Professor Paul R. Gross

(مثال ٥. ١. ٢)

……湘雲走來，笑道："愛哥哥，林姐姐，你們天天一處玩，我好容易來了，也不理我理兒。"黛玉笑道："偏是咬舌子愛說話，連個'二'哥哥也叫不上來，只是'愛'哥哥'愛'哥哥的。回來趕圍棋兒，又該你鬧么'愛'三了。……湘雲笑道：這一輩子我自然比不上你。我只保佑著明兒得一個咬舌兒林姐夫，時時刻刻你可聽'愛'呀'厄'的去！阿彌陀佛，那時才現在我眼裏呢！

說的寶玉一笑，湘雲忙回身跑了。

(الترجمة الإنجليزية)

They were interrupted by Hsiang-yun's arrival.

"Why, *Ai* Brother and Sister Lin!" She cried cheerfully. "You can be together every day, but

it's rarely I have a chance to visit you; yet you pay no attention to poor little me."

"The lisper loves to rattle away," said Tai-yu with a laugh. "Fancy saying *ai* instead of *erh*(note) like that. I suppose, when we start dicing, you'll be shouting one, love, three, four, five..."

...

"Naturally I'll never come up to you in this lifetime. I just pray that you'll marry a husband who talks like me, so that you hear nothing but 'love' the whole day long. Amida Buddh! May I live to see that day!"

That set everyone laughing, and Hsiang-yun turned and ran out.

(Translators' Note: *Erh* means "two" or "second" and *ai* "love".)

(Yang and Yang trs. 1978:295-96)

قاطعهما وصول **هسيانج-يون**.

"لماذا، يا *آى* أخى وأختى لِن!" صاحت بمرح. "تستطيعان أن تكونا معا كل يوم، ولكن نادرا ما تكون عندى فرصة لأزوركما؛ ومع ذلك لا تعيران التفاتا لى أنا الصغيرة المسكينة."

"المثأثئة تحب أن تثرثر،" قالت تاى-يو بضحكة. "يـا خبـر وهى تقول *آى* هكذا بدلا من *إر*(هامش). إننى أتخيل، عندما نبدأ فى رمى الزهر، ستصرخين واحد، love، ثلاثـة، أربعـة، خمسة..."

...

"طبيعى ألا أليق بمقامك أبدا خلال هذه الحياة. لكننـى فقـط أصلى من أجل أن تتزوجى زوجا يتكلم مثلى، فـلا تـسمعين سوى 'حب' طوال اليوم. يا بوذا النورانى! هل لى أن أعيش حتى أرى ذلك اليوم!"

أطلَق ذلك ضحك الجميع، واستدارت هسيانج-يون وجرت إلى الخارج.

(هامش المترجمين: Erh تعنى "اثنان" أو "ثانٍ" و ai "حب".)

هذا مشهد من الرواية الصينية الكلاسيكية 紅樓夢 (***هونج لو منج*** *Hong Lou Meng*)، وبه سيدتان شابتان لطيفتان مشتبكتان فى منـاقرة صـغيرة. لقـد درست هذه الحالة فى عجالة بمقال لى (Jin 1989:166-8) من زاويـة أخـرى، غير أن ما هو لافت للنظر حقا فى هذه القطعة المقتبسة هو بعض القصور فيمـا نؤكد عليه باعتباره القضية الأهم فى 'الانتقال'.

و**تاى-يو** Tai-yu (أو دايو Daiyu، كما يتهجون الاسم الآن وفقا لنظـام **پنين** Pinyin)، بطلة القصة، تغيظ **هسيانج-يـون** (أو **زيـانجيون** Xiangyun) معرَّضة بالـ 咬舌子 [*yao-she-zi*] الذى بها. حرفيا، يعنى هذا التعبير الصينى المستخدم فى لغة الحديث "عض المرء لسانَه". ولا تنطوى الصيغة الفعلية للكـلام على أى "عض" للسان، غير أن هذا هو النطق اللهجى فى منطقة نانچنج Nanjing لحرف متحرك وهو ما يعده الناطقون بالماندارينية [الصينية القياسية الحديثة] عيبا.

على أن المعاجم الثنائية تفسر هذا التعبير عادة بأنه "تأتأة"، وهذا بجلاء هو أساس المفردة "lisper: مثأثئة" فى هذه الترجمة الإنجليزية.

وبما أن الثأثأة هى طريقة نطق خاصة واضحة التعريف فى الإنجليزية تشمل الصوامت فقط، فمن الطبيعى أن ظهور هذه المفردة فى النص سيدعو قراء الإنجليزية إلى أن يتوقعوا ثأثأة فعلية فى السياق. تلك هى البيئة اللغوية والثقافية التى يخوض فيها المترجمون عندما ينقلان الرسالة الصينية الأصلية إلى الإنجليزية. إلا أنه لا يبدو عليهم أنهم لاحظوا الموقف الجديد. إنهم يعيدون إنتاج الأصوات الصينية *آى" وإر*" ويقدمون ملحوظة ليشرحوا معانى الكلمات الصينية التى قد تمثلها تلك الأصوات الصينية (مع ذلك حتى تلك الملاحظة تفشل فى أن تبين السبب الجذرى للخلط، أن الصوت *آى* فى لهجة **هسيانج-يون** يشير إلى "اثنين" أو "ثان"). إن قراء الإنجليزية لن يكونوا قادرين على فهم ما هى علاقة أصوات الكلام الصينية تلك بالتعبير الإنجليزى "lisp: يثأثئ" الذى يرونه فى "lisper: مثأثئة". ولن يأخذوا حتى تلك الأصوات على أن لها أىّ علاقة بمشكلة نطق لهجات. فالنص الذى يجدونه أمامهم، ليس به شاهد على ثأثأة. لا فى كلام **هسيانج-يون** نفسها ولا فى إغاظة **تاى- يو**.

وزد على ذلك أن الفتاتين تتكلمان حاليا عن "الحب". ولا توجد بالطبع مشكلة نطق ينطوى عليها الأمر هنا. فما هو الأمر المضحك المقصود؟ وعادة توحى لفظة "love" فى العدّ بـ "صفر" لمتحدثى الإنجليزية الأصليين الذين يلعبون أو يشاهدون التنس، ولكن ماذا يمكنها أن تعنى فى تتابع الأرقام " ,one, love, three, four five: واحد، love [لَف؛ حب]، ثلاثة، أربعة، خمسة" هنا؟

وما المشكلة فى أن يكون لدينا زوج لا يتكلم عن "شىء غير 'الحب'" مع زوجته طول اليوم؟ الواقع أن هذا يدخلنا فى بعض التباين الثقافى بين الصينية والإنجليزية بالإضافة إلى الحاجز اللغوى. فقد اعتاد "الحب" أن يكون فى حكم العيب عند الصينيين المتحفظين حتى كسر الأدب المستورد وخصوصا الأفلام هذا

التابو فى القرن العشرين. والرواية الكلاسيكية *هونج لو منج* قصة حب عظيمة، تدور فيها العلاقة الرومانسية بين **باو-يو** Pao-yu و**تاى-يو** (وينطقان الآن فى أغلب الأحوال **باويو** Baoyu و**دايو** Daiyu) على مدار حبكة تدور داخل أسرة من طبقة الماندرين تَمُتّ بصلة قرابة للإمبراطور، إلا أن العاشقين الشابين لا يهمسان أبدا حتى لبعضهما بكلمة "أحبك". فى الحقيقة، ربما كان هذا هو عين باطن الكلام فى عقل **تاى- يو** الذى دفعها إلى إغاظة الفتاة الأخرى عندما سمعت الصوت *"أى"* (الذى يُسْمَع كالكلمة الصينية التى تقوم مقام "حب") بكل وضوح فى مخاطبة الفتاة الأخرى لـ **باو-يو**، الذى وقعت هى ذاتها فى غرامه تماما. وربما كان هذا أيضا هو ما حدا بالمترجمين إلى إضافة ملاحظتهم عن معنيىْ *إر و آى*. ولكن لا النص ولا الملاحظة يعطيان فكرة عن التابو [المُحَرَّم] الذى لا يأتى له ذكر والمفروض على معنى الكلمة التى تقوم مقام "حب"، وهو التابو الذى يجعل من المضحك دون الحاجة إلى كلام أن نسمع زوجا يتكلم عن "الحب" مع زوجته طوال اليوم. يا له من مستقبل مضحك لتتطلع إليه **تاى- يو**! وبالضبط لأن **هسيانج - يون** تعرف أن ما قالته استهزاء عابث جدا فهى تضطر إلى الجرى هربا بمجرد أن تفوهت به. إلا أنه بالنسبة لأىّ زوجة ناطقة بالإنجليزية سيكون فى غاية الروعة أن يكون لديها زوج يبثها حبه بلا كلل: فما المضحك للغاية في هذا حتى "يُطلق ضحك الجميع"؟

وقد يُفترض أن مترجما عنده اللغة الهدف هى لغته الأم سيجد نفسه بشكل طبيعى ينتج نصا مفهوما لقارئه. ليس الأمر كذلك، حسب **آرثر ويلى**، كما اقتبسنا منه آنفا. وكان مترجما المثال الذى بين أيدينا أيضا متحدثين أصليين كفئين بالإنجليزية (على الأقل كان أحدهما كذلك والآخر ليس أقل كثيرا منه) ولكونهما مترجمين أدبيين شهيرين لديهما خبرة فى حقلهما لم يملكها إلا القليلون، فهما يبلوان بلاء أحسن كثيرا من الأثريين الذين أشار إليهم **ويلى**. وتمضى لغتهما بسلاسة بالغة، بدون شبهة من "لغة المترجمين الهجينة الأكثر بؤسا" التى يشكو منها **ويلى**. وهنا تستعرض خبرتهما فى الترجمة قدراتها. إلا أن الصورة التى يقدمانها غير

رائقة وغريبة عند متحدث أصلى بالإنجليزية. ومن الجلى أنهما، فى نقلهما للرسالة إلى نص إنجليزى لقرائهما بالإنجليزية، كانا لا يزالان مشتغلين بالمفاهيم الصينية التى اكتسباها فى الحركات السابقة، أو بمفاهيم صينية مختلطة بمفاهيم إنجليزية. وفى هذه القطعة على الأقل، تشهد ممارستهما بصحة حكم **ويلى**.

تكمن المشكلة فى المقاربة. فمن المهم أن "تسمع أصواتا تتكلم"، كما عبّر **ويلى**، ولكن (وضَعْ خطًا تحت "لكن"!) أىّ أصوات؟ فى المرحلتين الأوليين، 'التغلغل' و'الاكتساب'، على المرء أن ينغمس بكليته فى بيئة اللغة الأصل، متحررا من تدخل أصوات من لغته الأم، من أجل اكتساب الرسالة الأصلية كاملة غير منقوصة قدر الإمكان. ولكن وبعد أن يكتسب الرسالة ويدخل حركة 'الانتقال'، على المرء أن يعود بكليته إلى بيئة اللغة الهدف. ورغم أن هذه دائما هى البيئة المألوفة الخاصة بلغته الأم، هناك مخاطرة الاحتفاظ بأصوات اللغة الأصلية فى أذنه عالقة بالرسالة لأن المرء كان ينصت إليها بانتباه شديد. ومن أجل قول الرسالة بلغة وصور فى متناول القراء تماما باستخدام اللغة الهدف، الإنجليزية فى حالتنا هذه، على المرء أن يتحرر تماما من تدخل اللغة المصدر وينصت إلى أصوات تتكلم باللغة الهدف، الإنجليزية، فقط.

ورغم خبرتهما الواسعة، يفشل مترجما هذا المقطع فى أن يحررا نفسيهما من تدخل اللغة المصدر فى إنتاج رسالتهما النهائية. ونتيجة لذلك، فإن ما يراه قراء الإنجليزية هو مقطع بخليط متناثر غير مفهوم من المعلومات. هناك "متأتئة"، لكن ليس هناك شاهد على "تأتأة". هناك لعبة زهر، ولكن بشكل أو آخر تختلط بها نقاط تهديف التنس. يبدو أن هناك شيئا قيل كان مضحكا لدرجة أن "يُطلْق ضحك الجميع" وعابث جدا على نحو جلى بحيث إن الفتاة التى قالته اضطرت للجرى هربا، إلا أن نص أصوات الكلام لطيف الوقع تماما على الأسماع! بكلمة واحدة، دُمّر الاتساق الفنى للنص عن آخره فى البيئة الإنجليزية بفضل تدخل مفاهيم صينية لم تهضم.

ولا مناص من الاعتراف بأن التفاوتات الدقيقة والمعقدة التى ينطوى عليها هذا المقطع، وهى تفاوتات لغوية وثقافية فى آن واحد، تختفى وراء بساطة شفافة فى الظاهر. ومن المحتمل أن هذه البساطة الخادعة، التى يشترك فيها النصان المصدران لمثالينا فى هذا القسم، هى التى خدعت المترجمين، الذين فشلا نتيجة لذلك فى أن يريا الحاجة إلى بعض المواءمات الإبداعية التى كان يمكن أن تجعل الرسالة فى متناول قراء اللغة الهدف.

٢. احترام الصور الأصلية

الخيال الإبداعى هو السمة المميزة لعمل فنى. وعلى نحو ما فهو أيضا أول ما يتلقى التقدير فى ترجمة أدبية. وربما كان ذلك مع الأسلوب المطبوع السببين الرئيسيين وراء نجاحات **إدوارد فيتزجيرالد** و**لِن شو** و**عزرا پاوند**. على أنه كما حللنا فى الفصل الثالث كان بإمكان أولئك المترجمين المشهورين، فى رأيى، أن ينتجوا ترجمات أعظم منها لو كانوا قد احترموا الخيال المبدع لمؤلفيهم أكثر. إن فن الترجمة الأدبية هو فن إحياء الخيال الإبداعى للمؤلف بلغة جديدة، أكثر منه أى شيء آخر.

وبمعنى جوهرى فإن ما يجعل بين مقاربة الاتساق الفنى والمقاربات الأخرى بونا شاسعا هو احترام واضح للخيال الإبداعى فى الأصل. والحقيقة أن المترجم المقيد بالكلمة يثبت عينيه على أشجار الكلمات لكنه يفشل فى أن يرى بعين خياله غابة الصور، بينما يختار المترجم الساعى إلى الجزالة بعض الأشجار، تلك التى تروق لذائقته، ويصنع غابة جديدة تسره هو، سواء أكانت تماثل الأصلية أم لا. أما المترجم المتوجه إلى الرسالة فإنه يستوعب الغابة بكاملها بالنظر فى شكلها وكثافتها والطريقة التى تنمو بها كل شجرة من أشجارها والدور الذى تلعبه فى الكل، وبعد ذلك، على أساس من تمثُّل تقمُّصى وكامل للغابة الأصلية، يخلق فى التربة الجديدة غابة جديدة تماثل الأصلية تماثلا لصيقا قدر المستطاع. ولكى يتسنى

له أن يفعل ذلك، سوف يشتل المرء كل الأشجار التى يمكنها أن تتأقلم على التربة الجديدة ويستبدل بتلك التى لا يمكنها أشجارًا جديدة ليعوض عن الخسارة. ويـؤدِّى كل من الشتل والتعويض بغرض منح حياة جديدة للغابة الأصلية غابـة الـصور الفنية فى المناخ الجديد.

إن الأمر يحتاج إلى خيال يقدر الخيال المبدع للمؤلف. كما يحتاج إلى عين ترى الكل وكذلك التفاصيل لترى الصور فى النص المصدر. هذا هو مـا يجـرى التأكيد عليه دوما فى مقاربة الاتساق الفنى بينما يهمَل فى المقاربتين المقيدة بالكلمة و'الحرة'، واللتين تشتركان فى نفس نزعة إهمال الصورة الإبداعية الأصلية، وإنْ من طرفى نقيض. ومن حيث المنهجية فإنهما كلتيهما عازلتان بطبيعتهما، أى أنهما تعاملان الكلمات على حدة، على دفعات. وهما تميلان إلـى التـشبث بالكلمـات المنفردة، مخفقتين فى ربطها بالصورة الكلية بطريقة ذات معنى. ذاك هو الـسبب الرئيسى فى أن تلك المقاربات تضلل المترجمين (وقراءهم) عادة.

وفيما توضح الأمثلة فى القسم السابق الانتقال غير الناجح الذى يعود إلـى مواءمات لغوية أو فنية غير وافية، فإنه يمكن أن توجد حالات فشل فـى الانتقـال تسببها مواءمة مفرطة. ويحدث هذا عادة عندما يكون المترجم قد فشل، فى الحركة الثانية الخاصة بـ 'الاكتساب'، فى تخيل صورة الأصل بطريقة وافيـة ويحـاول عندئذ سد ذلك العجز 'بطريقة إبداعية' فيقدم شيئا فى محله، شيئا يُحْدِث فى الواقع إرباكا فى الصورة الأصلية.

(مثال ٥. ٢. ١)

—...The husband was a captain or an officer.

—Ay, Skin-the-Goat amusingly added, he was and a cottonball one.

This gratuitous contribution of a humorous character occasioned a fair amount of laughter among the *entourage*. ... (*U* 16.1356-9)

-...وكان زوجها نقيبا، أو ضابطا.

- آى، أضاف **أبو فروة** بشكل ينم عن الرضى. لقد كان، بالإضافة إلى أنه شرابة خرج.

وقد تسبب إسهامه المجانى بطابعه الفكاهى فى إثارة كمية لا بأس بها من الضحك بين بطانته. ... (**طه** ١١٥٩)

هذا شطر من مشهد فى "**إيومايوس** Eumaeus"، الحلقة ١٦ من ***يوليسيز***. يأخذ **بلوم** و**ستيفن** قسطًا من الراحة فى منتصف الليل فيما يسمى "استراحة الحوذى cabman's shelter"، وهو مشرب شاى لسائقى عربات الأجرة ومن على شاكلتهم. وقد انعطفت المحادثة بين الزبائن الذين يقومون بتزجية وقتهم فى الاستراحة إلى **كابتن أوشاى** Captain O'Shea، زوج **كاثرين أوشاى** Katherine O'Shea عشيقة **بارنل** Parnell. ولأن **تشارلز ستيوارت بارنل**

Charles Stewart Parnell كان قائدا يتمتع بجماهيرية هائلة قبل سقوطه، الذى كان وثيق الصلة جدا بعلاقته الغرامية تلك، فإن هذا موضوع اهتمام عام. وتـأتى الملاحظة الأولى من واحد من العاطلين المتسكعين الجالسين فى المشرب، مبنيـة على ما يشاع عن **أوشاى**. ويلتقط هذا، زاجًا فيه بنكتة، **اسلخ-المعزة** Skin-the-Goat، كنية صاحب المشرب، الذى من الواضح أنه يتمتع بنوع من التقدير فـى أعين زبائنه. فى الترجمة التالية نجد تبديلات طبق الأصل تقريبا مـن ممارسـة يتبناها بعض المترجمين لصالح القراءة السلسة فى النص النهائى.

…她丈夫是個上尉，總歸是個軍官。
"

"可不是嘛，"
"剝山羊皮"湊趣地補充了一句，"
他是，而且還是個裝腔作勢的。"
這樣一個滑稽人物冒到話題中來，四
下裏引起一片哄笑聲。

يبدو هذا على السطح سلسا وطلقا، بكل ما فيه فى الظاهر من معلومـات ذات مغزى تحملها عبارات مألوفة حية. على أنه إذا لم تخدر القارئ تلك الطلاقـة بل حاول أن يستوعب ما يقال، فإن ذلك القارئ سيكون فـى حيـرة مـن أمـره. فالكلمات على نحو ما، رغم انسيابها فى عناقيد سائغة، ليس لها معنى كما فى نص **چويس**. ذلك أن المترجمين كانوا قد أجروا عدة تبديلات مادية، تشمل:

١. "Or: أو" فى السطر ١٣٥٦ تترجم إلى 總歸 [*zong-gui*]، والتى تعنى "على أى نحو"، "فى أى حالة"، "فى نهاية الأمر"، إلخ. والسبب المحتمـل وراء التبديل: بما أن "captain: كابتن" كانت قـد ترجمـت إلـى 上尉 [*shang-wei*—نقيب جيش]، والذى هو بالفعل ضابط، سيكون من غيـر

المنطقى ربط المفردتين بـــ "أو". أن تقول "نقيب جيش أو ضابط" فكأنـــك تقول "قطة أو حيوان". وبالطبع فإن التفكير فى هذا النوع من الهراء الجلى سيكون غير وارد. ولكان مترجم أكثر يقظة توقف عند هذه النقطة ليعيـــد التفكير فى استيعابه للنص المصدر، وبالذات ما قـــد تـــدل عليـــه كلمـــة "captain: كابتن" كما يتناقلها الناس، وهو شىء غير ضابط جيش كما هو جلى. ولكن كسمة مميزة لمقاربة من هذا النوع، لم يشك المترجمون قـــط فى استيعابهم الخاص. وبدلا من ذلك، 'صححوا' النص الأصلى باستخدام تعبير ظنوا أنه سيكون له معنى. ونتيجة لذلك، 'صُححت' الجملة الأولـــى إلى هذا الكلام: "زوجها نقيب جيش. ضابط فى نهاية الأمر".

٢. "a cottonball one: كرة قطنيـــة" تتـــرجم إلـــى 是個裝腔作勢的 [zhuang-qiang-zuo-shi-de—شخص نفّاش؛ منفوخ؛ مغرور]. لماذا؟ يبدو أن المترجمين لم يعجبهما التعبير الاســـتعارى "a cottonball one: كرة قطن [خَرِع]". والحقيقة أن واحدا منهما أعلن صـــراحة (فـــى عـــدة جرائد، منها واحدة فى هونج كونج) أنه كانت لديه تحفظات علـــى لعـــب **چويس** بالألفاظ. بالطبع، إذا نحينا تفضيلاتنا الشخصية، فاللغة المجازيـــة تمثّل دائما تحدّيًا أمام مترجم ودائما ما تحتاج إلى بعض المواءمة، وبالذات عندما يكون من الصعب إعادة عرض المجاز الأصلى فى اللغة الهـــدف. ولكن هل هذا التبديل بعينه مبرَّر؟

لاستبدال مجاز بلغة غير مجازية، لابد قبل كل شىء أن يستوضح المـــرء تماما ما يقصد بالمجاز أن يعنيه فى النص المصدر. ما الذى تشير إليـــه " a cottonball one: كرة قطنية" بالضبط؟ أو، لأن قوة استعارة تكمن فى إيحائها، ما الأفكار التى يمكن أن يوحى بها هذا المجاز؟ من المحتمل أنه، لو قيلت بدون أى إحالة محددة،

كان يمكن لهذه العبارة أن تعنى "ضابطا بالاسم فقط". وبذلك المعنى، ربما أمكن النظر إلى "ضابط مغرور" على أنه إيحاء على الحافة، وإنْ كان قد شطح حقا. وعلى أى حال، بما أن مجرى الحديث كان عن علاقة **پارنل** مع زوجة الكاپتن، فإن من الواضح أن استعارة الكرة القطنية لا يمكن إلا أن تلمح إلى السبب الذى من أجله لم يكن، الكاپتن، قادرا على إبقاء زوجته مخلصة له. وربما صارت النقطة أوضح إذا نظرنا إلى حديث المتسكع كاملا، الذى اقتضبناه فى اقتباسنا الآنف من أجل التركيز على مبادئ الترجمة موضع البحث:

> —Fine lump of a woman all the same, the *soi-disant* townclerk Henry Campbell remarked, and plenty of her. She loosened many a man's thighs. I seen her picture in a barber's. The husband was a captain or an officer. (*U* 16.1354-6)

> – لقد كانت امرأة بحق على كل حال، قال العارف ببواطن الأمور **هنرى كامپيل** كاتب المحكمة، وكان لها وزنها بحق. لقد رأيت صورة لها فى دكان حلاق. وكان زوجها نقيبا، أو ضابطا. (**طه** ١١٥٩)

فى رد مباشر على هذا الوصف ذى الطابع الجنسى للزوجة، لا يمكن لمجاز كرة القطن بالإحالة إلى الزوج أن توحى بشىء غير عجزه (المشتبه فيه) عن الانتصاب. ولهذا يلاقى ذلك هوى خاصا له "طبيعة فكاهية" عند المستمعين، ومن الجلى أنهم رجال من النوع الأكثر اهتماما بالفضائح الجنسية والذين يستمتعون على الأخص بهذا النوع من الفكاهة، التى تكمن فى الصورة الناطقة التى تستدعيها لهم العبارة.

ولو كان من الضرورى استبدال عبارة غير مجازية بالمجاز، لكان ينبغى أخذ فكرة العجز فى الاعتبار فوق أى فكرة أخرى. ولكن لماذا يغدو ضروريا؟ وهل هناك أىّ شىء فى استعارة كرة القطن غريب على غير قراء الإنجليزية إلى درجة حجب صورتها وتضميناتها عن استيعابهم؟

٣. عبارة "This gratuitous contribution of a humorous character: هذا الإسهام ذو الطابع الفكاهى المجانى" تغيرت بشكل مفجع. لقد صارت 這樣一個滑稽人物冒到話題中來، وتعنى "هذا الشخص الظريف الذى قفز إلى الموضوع" (*hua-ji-ren*—滑稽人物، *wu*، شخصية كوميدية أو مضحكة). وعلى خلاف التبديل الثانى الذى ناقشناه لتونا، لا يبدو أن هذا التبديل قد انطوى على أى جهد إبداعى متعمد. وربما انبثق عن سوء فهم بسيط لكلمة "character: طابع أو شخصية"، التى ظن المترجمون أنها تعنى "شخص". لكن كيف يمكن أن تكون هناك *مساهمة* بشخص فى هذا الموقف؟ واضح أنه كان ثمة خطأ. ومرة أخرى، عندما وجدوا أن الفكرة التى أسيىء استيعابها تتنافر مع بقية الجملة، لم يسمحوا لها بأن تلقى أىّ شك على استيعابهم هم. وبصورة نمطية لووا بنية الجملة واخترعوا "وقائع" لتكييفها. و"واقع" أن "شخصا قفز" كان هو الاختراع. وأسقطت فكرة "المجانية" فى النص المصدر ببساطة لأنها لم تتماش مع ذلك "الواقع".

٤. عبارة "among the *entourage*: بين البطانة" تستبدل بالعبارة الهلامية والأكثر تعميما 四下裏 [*si-xia-li*]، وهى تعبير فى الحديث اليومى يعنى "من كل ناحية". إنه من جديد قتل لعصفورين بحجر. أولا، حذف الكلمة الفرنسية يزيل ملمحا مهمًّا خاصا بالأسلوب الصحفى الذى يميز هذه

الحلقة.[٣٢] ثانيا، يَحْرِم الراوى، وهو فى واقع الأمر **بلوم** نفسه، من موقعه المتميز الذى يطل منه كمراقب مستقل، والذى ينظر منه إلى الزبائن كجماعة خاضعة أو متزلفة لـ **اسلخ-المعزة**. وتقدم العبارة بكاملها 四下裏引起一片哄笑聲 [كانت مناسبة لانفجار ضحك من كل ناحية] مشهد قهقهة بلا تحفظ، فى حين أن الأصلية "تسببت فى إثارة كمية لا بأس بها من الضحك بين بطانته" تقدم نظرة مراقب مستقل لجمهور منهك، يُستبعد منه المراقب نفسه بصورة واضحة للعيان.

والغرض الظاهر من كل هذه التبديلات هو حتما الطلاقة والاستيعاب السهل. والألفاظ التى وصلوا إليها على هذا النحو سهلة القراءة حقا، ولكن ماذا بقى لكى يفهمه القراء الصينيون؟ وبما أن النص الأصلى ليس أمامهم عادة ، فلن يعرفوا أن **اسلخ-المعزة** قد فقع نكتة بها تلميح جنسى: سيعرفون فقط أنه قد دعا الزوج ضابطا مغرورا. ليس هناك ما يضحك فى ذلك. وفجأة يجدون على نحو ما أن "هذا الشخص الظريف" (أهو الضابط أم ربما **اسلخ - المعزة** نفسه؟ - ولأى سبب يجب اعتباره "ظريفا"؟) قد قفز إلى الموضوع. ومع أنه لا أحد يمكن أن يخبرنا كيف أمكن لهذا "القفز" أن يقع، فإنه على نحو ما ينفجر الجميع فى الضحك، بما فيهم **بلوم** الذى فقد على نحو ما موقفه كمراقب هادئ، الذى لازمه على طول الخط، وانضم إلى القهقهة العامة.

أما التأثير الحقيقى للتبديلات فإنه التدمير الكلى للصورة التى يبدعها **جويس**. لقد ذهبت فكاهة **اسلخ - المعزة**. وذهب التلميح إلى العجز الجنسى للضابط. وذهب جو اللامبالاة الناعسة لجانب من الجمهور. وذهبت عين **بلوم** المراقبة اليقظة التى تنظر إلى أولئك العاطلين المتسكعين كبطانة لصاحب الاستراحة. وحتى عقل

---

(٣٢) انظر الفصل الثامن لمعالجة أكثر تفصيلا لكلمات اللغة الثالثة فى النص.

الرجال يذهب فى مهب الريح، وإلا فكيف بهم ينفجرون ضاحكين على ملاحظة ليست مضحكة بالمرة؟

من المؤكد أنه ما كان لمترجم أن يفعل هذا عمدا. وتكمن المشكلة فى المقاربة التى يتبناها المرء. وعندما يثبت المرء انتباهه عادة على الكلمات المنفردة ويتجاهل صورة الكل، فإن النتيجة الحتمية هى تشويه المشهد.

على أنه مع مقاربة الاتساق الفنى تكون الصورة التى يبدعها المؤلف دائما فى بؤرة انتباه المترجم، إذ إن الصورة الفنية هى عين الوسيلة التى يحمل بها الفنان رسالته. وللتمتع برؤية واضحة لتلك الصورة، فإن من الضرورى بطبيعة الحال استيعاب كل عناصر النص المصدر بما فيه الكفاية. وعندما تكون للمرء تلك الرؤية الواضحة المبنية على الاستيعاب الوافى للنص، يمكن فى معظم الحالات تنفيذ النقل بين-اللغوى للصور على نحو طبيعى تماما. ويمكن فى كثير من الأحيان أن يتم ذلك بترجمة حرفية إلى هذا الحد أو ذاك، أى ببعض مواءمات معجمية ونحوية ولكن ليس دلالية، كما فى هذه الحالة:

——...男人是一名船長或是軍官。
——不錯，剝羊皮逗樂說，是的，而且是棉花球做的。

這一點無償貢獻的幽默，在他的 entourage(هامش)
中引起了一陣不小的笑聲。…

(هامش) 法文：隨身人員。

(Jin tr 1996a:1194; 1996b:882; 2001a:892-3)

إنّ مقاربة الاتساق الفنى ومبدأ التأثير المكافئ لا يستبعدان الترجمة الحرفية مطلقا. وفى المجمل، ما من ترجمة حرة تضارع الترجمة الحرفية متى كان وقع الترجمة الحرفية جيدا على العقل. وفى أغلب الأحيان يكون المجاز الأصلى خير

ما ينقل نكهة النص. ومن بين كل الأشياء التى ناء المترجمون الآخرون بمشاق تبديلها فى هذا المقطع فإن الشيء الوحيد الذى قد يتعرض بشكل عادى لذلك النوع من المعاملة هو استعارة كرة القطن. ولكن ليس بملاحظة مباشرة مثل 裝腔作勢的 [مغرور]. فما الذى أضحك "البطانة" عندما سمعوا الملاحظة؟ وهل كانوا سيضحكون لو كانوا سمعوا عبارة خارج الموضوع تقريبا مثل "مغرور"؟ ربما لا. كانت صورة رجل كرة قطن [خَرِع] هى المضحكة.

ولعل من الممكن أن يستبدل بهذا المجاز استعارة شبيهة مألوفة للقراء الصينيين، مثل 銀樣蠟槍頭 [رأس حربة من الشمع ذو لمعة فضية] أو 面捏的 [طرى كالعجين]، غير أن هاتين الاستعارتين كانتا ستأتيان باستدعاءات أخرى وتفقدان أيضا بعضا من الأصالة. ومهما يكن من أمر فإنه ليس هناك معنى لـ 'إعادة الإبداع' عندما تعبُر الصورة الأصلية حية وجيدة إلى اللغة الجديدة.

ويكون الموقف أصعب عندما لا يكون المعنى شفافا إلى هذا الحد، كما فى الحالة التالية:

(مثال ٥. ٢. ٢)

A creak and a dark whirr in the air high up. The bells of George's church. They tolled the hour: loud dark iron.

Heigho! Heigho!

Heigho! Heigho!

Heigho! Heigho!

Quarter to. There again: the overtone following through the air. A third. Poor Dignam! (*U* 4.544-51)

صليل، ورنين داكن فى الهواء عاليا. أجراس كنيسة **جــورج.** تدق الساعة: حديد داكن صاخب.

هاى هو! هاى هو!

هاى هو! هاى هو!

هاى هو! هاى هو!

إلا ربع. ومرة أخرى: تلاحق النغمات بعضها فــى الهــواء. ثالثتها. مسكين **ديجنام. (طه ١١٥)**

صرير وطنين أسود فى الهواء عاليا. أجراس كنيسة **جورج.** دقت الساعة. حديد داكن مدو.

دِنْ! دِنْ!

دِنْ! دِنْ!

دِنْ! دِنْ!

إلا ربعا. مرة أخرى، تبعتها النغمات ذات الذبذبات المتوافقــة عبر الهواء. ثالثة. مسكين **دگنام! (نيازى ١٤١)**

كيف يمكن لأجراس كنيسة أن تدق دقات واحدتها "هايهو"؟ بالنظر إلى هذا كما هو واضح على أنه شيء غير مفهوم، يستبدل بها بعض المترجمين ببــساطة الكلمات الصينية المعتادة التى تشير إلى رنين جرس. وهكذا:

叮噹！叮噹！

叮噹！叮噹！

叮噹！叮噹！

[دينجدانج! دينجـــدانج! دينجـــدانج! دينجـــدانج! دينجـــدانج!
دينجدانج!]

هذه مشكلة من نوع لن يلحظه قارئ فى ترجمة. ليس ثمة تنافر غريب من قبيل "الشخص الظريف الذى قفز إلى الموضوع". النص سلس والأجراس ترن كما يفترض بالأجراس أن ترن: ما الذى يمكن أن يكون خطأ فى هذا؟ على أى حـــال، تكمُن على وجه التحديد مشكلة فى واقع أنه ما من قارئ سيكتشف وجود مـــشكلة. لأن غرض **جويس** كما هو واضح أن يجعل القارئ يتوقف ويتعجـــب مـــن الــــ "هايهوات".

ويتصادف أن 叮噹 [دنج دانج] الصينية هى إحدى المفردات القليلـــة جـــدا المحاكية للأصوات التى لها نظائر مطابقة تقريبا (دون أن تكون مطابقة تماما) فى الإنجليزية، إلا فى إملائهـــا. لمـــاذا لـــم يكتـــب **جـــويس** نفـــسه " dingdong, dingdong...: دنج دونج، دنج دونج..." إذا كان يـــشير ببـــساطة إلـــى رنـــين الأجراس؟ ليس من عمل الفنان الجاد أن يدلى فى نصه بشىء وهو يعنى غيـــره، وبالتأكيد ليس من عمل المترجم الجاد أن 'يعيد إبداع' شىء لأنه لا يفهم ما يقصده المؤلف. بل من الضرورى تماما فهم ما يعنيه المؤلف قبل أن يجـــرّب المـــرء أى إعادة للإبداع.

وقبل كل شىء فإن أجراس كنيسة سانت چورچ فى دبلن لا ترن "دنج دونج" على الإطلاق. إنها تصدر نغمة موسيقية مثل ساعة بج بن اللندنية. فلكل ربع ساعة تُصدر نغمة مرة، وفى هذه المرة تمثل الأزواج الثلاثة مـــن "الهـــايهوات" ثـــلاث نغمات، ولهذا يرد **بلوم** فى تيار وعيه بعبارة "إلا الربع". حتـــى الآن إذن ينطبـــق

النص على الواقع. ولكن بعد هذا، لماذا تمثل النغمات فى النص بـ "الهـايهوات"، التى لا يمكن مهما كان أن تكون النغمات نفسها؟

كان هذا سيظل لغزا مثل هوية **منتوش**[٣٣] M'Intosh لـو لـم يوضحه **چويس** بنفسه فى جزء آخر من الرواية، وهو ما فعله بالضبط. هناك مقطع، بعد ذلك بأكثر من خمسمائة صفحة فى الفصل قبل الأخير "**إيثاكـا**"، والذى يُوصف فيه افتراق **بلوم** و**ستيفن** عند بوابة حديقة **بلوم** الخلفية فى المقاطع التالية:

(مثال ٥. ٢. ٢- ب)

What sound accompanied the union of their tangent, the disunion of their (respectively) centrifugal and centripetal hands?

The sound of the peal of the hour of the night by the chime of the bells in the church of Saint George.

What echoes of that sound were by both and each heard?

By Stephen:

(٣٣) **منتوش**: الرجل ذو المعطف الماكنتوش وهو شخص غامض يظهر فى جنازة **دجنام** ثـم فـى عـدة حلقات أخرى فى مواقف مختلفة، ويرى البعض أنه **چيمس چويس** نفسه وقد يكون أيضا شـبح والـد بلوم أو السيد **دفى** Mr Duffy أرمل السيدة **سينيكو** Mrs Sinico فـى قـصة "**حالـة مؤلمـة** A Painful Case" لـ **چويس** ضمن مجموعة ***أهل دبلن*** *The Dubliners* أو مشعل الحرائق فى نهاية حلقة "ثيران".—المترجم.

Liliata rutilantium. Turma circumdet.

Iubilantium te virginum. Chorus excipiat.[34]

By Bloom:

Heigho, heigho,

Heigho, heigho, (U 17.1224-34)

أى صوت صاحب اتحاد تماس يـديهما وانفـصالهما (علـى التوالى)، الجابذة والنابذة؟

صوت صلصلة دقات ساعة الليل من رنين الأجـراس فـى كنيسة **سانت جورج.**

أى أصداء لهذا الصوت سمع كل منهما وكلاهما؟

ستيفن:

Liliata rutilantium. Turma circumdet.

---

(٣٤) لاتينية:

May the glittering throng of confessors, bright as lilies, gather about you.
May the glorious choir of virgins receive you.

فلتتجمع حولك ثلة المعترفين المتلألئة، اللامعة كالزنابق.

فلتتلقاك جوقة العذراوات المجيدة.

هذه الترجمة الإنجليزية يمدنا بها **جيفورد** (Gifford 1988:19) فى شرح هامشه مقابل U 1.276-77، مع التفسير الإضافى الذى مفـاده، حـسب كتـاب ***صـلوات القـداس العلمـانى*** *Layman's Missal* (Baltimore Md., 1962)، أن هذا شطر من ***صلوات مـن أجـل المحتـضر*** *Prayers for the Dying.*

Lubilantium te virginum. Chorus excipiat.

بلوم:

هاى هو! هاى هو!

هاى هو! هاى هو! (**طه** ١٢٥٢-١٢٥٣)

"أىّ أصداء"! إذن "هايهو، هايهو" ليست النغمة التى يسمعها **بلوم**، بل الاستجابة التى تستدعيها النغمة فى عقله، تماما كالنظم اللاتينى فى عقل **ستيفن**. لقد كان هذا النظم، وهو جزء من صلاة كاثولكية للمحتضر، حاضرا فى عقل **ستيفن** لأن اتهام عمة **مليجن** له هو، **ستيفن**، بأنه كان قد قتل أمه إذ رفض أن يجثو عند فراش احتضارها، ذكّره تذكيرا مؤلما بموت أمه. كذلك كان **بلوم** فى حداد لموت صديقه **دجنام**، رغم أن مصابه فى فقيده لم يكن مؤلما كمصاب **ستيفن**. وقيمة "هايهو" فى هذه المقاطع أشبه بتنهيدة، كما يعرّفها *قاموس أكسفورد الإنجليزى*، لكنها مبهمة وبعيدة بعض الشىء بسبب وضعها ككلمة مهجورة. ويتماشى ذلك جيدا ليس فقط مع المقطع الأول، الذى ينتهى بنداء "مسكين يا **دجنام**!" فى عقل **بلوم**، وإنما يشكل جزءا لا يتجزأ من موتيفة الموت التى تتردد عبر الرواية كلها.

ومن الجلى أن الترجمة 'الإبداعية' لـ "هايهو" بالمفردة الصينية 叮叮 [دنج دانج] تنتهك الواقع والخيال القصصى على السواء. ففى الواقع، كما قد شرحنا آنفا، لا ترن أجراس كنيسة سانت جورج "دنج دونج". ولكن الأخطر حتى للرواية هو أن هذه الترجمة 'الإبداعية' تدمر تيمة الأسى المشفق إزاء الموت التى ترمى "الهايهوات" إلى التقاطها. مرة أخرى، هذه ترجمة تبدو مقروءة وطبيعية للقراء ولكنها فى الواقع تضفى ارتباكا على تذوقهم للرواية. والحقيقة أن 'الترجمة الإبداعية' من هذا النوع هى فى جوهرها تخمين، تفسير بدون تغلغل.

ومن أجل إنتاج تأثير مشابه للأصل، من الضرورى إيجاد ما ترمز إليه "هايهو" بالضبط عند متحدثى الإنجليزية الأصليين. وقد استشرت عدة أساتذة فى اللغة الإنجليزية هم متحدثون أصليون وقد درَّسوا ***يوليسيز*** مرات عديدة، بخصوص معنى "هايهو" هنا، واتفقوا جميعا على أنها كانت مبهمة جدا، لأن "هايهو" نادرة الاستخدام فى الإنجليزية الحديثة. ولهذا جربت استخدام تمثيلات صينية للأصوات فى ترجماتى (Jin tr 1993:186; 1994;107; 2001a:110). ومن المؤكد أن تلك التمثيلات الصوتية مبهمة فى المعنى لقراء الصينية، ولكن "الهايهوات" الأصلية مبهمة كذلك عند قراء الإنجليزية. وقررت ألا أستخدم استعاضات محتملة كانت ستجعل المعنى الضمنى أوضح لأن ذلك سيكون استبدالا لشىء يقطع الشك باليقين بعاطفة مبهمة، مغيرا بذلك جو النص أكثر من اللازم. ولكن بما أن قارئا بالصينية لن تكون لديه نفس الموارد التى ستكون لدى نظيره القارئ بالإنجليزية كى تصله لمحة ما عن الفحوى، فقد أوردْتُ حاشية فى "**إيثاكا**"، الحلقة السابعة عشرة، مبنية على ***قاموس أكسفورد***.

ويلزم خيال نشط للتغلغل فى الصورة الإبداعية للأصل وتخيلها، ويلزم جهد إبداعى نشط جدا لنقلها إلى صورة جديدة مفهومة وممتعة للقراء الجدد. ولكن الغرض ليس إبداع شىء مختلف. وعلى الأخص فإنه ليس من حق مترجم قط أن يقدم لقرائه شيئا يمكنه بسهولة أن يبدعه مما يعرفه جيدا ليحل محل شىء لا يفهمه حقا فى الأصل، شىء له نسيج غنى من المعانى الدقيقة لا تضارعه طبخة مترجم. إن هذا النوع من "الإبداعية" له اسم تجارى قديم العهد: التزوير.

٣. إعادة الإبداع التقمصية

إعادة الإبداع مشروعة وضرورية حين لا تستطيع الصورة فى النص الأصلى البقاء حية عند انتقال اللغة. وإذا كان المترجم يحتاج فى الحالات التى نوقشت آنفا إلى خيال حىّ ليدرك الصورة الأصلية إدراكا تاما ويعيد إنتاجها على

أتم وجه، فهو يحتاج إليه الآن ليلعب دورا أكثر ابتكارا من أجل صورة جديدة قد تحمل أقرب رسالة ممكنة فى البيئة الجديدة.

(مثال ٥. ٣. ١)

"愛哥哥，林姐姐，你們天天一處玩
，我好容易來了，也不理我理兒。"

(الترجمة الإنجليزية ب)

"Couthin Bao, Couthin Lin: you can thee each other every day. It's not often I get a chanthe to come here; yet now I *have* come, you both ignore me!" (Hawkes tr 1973:412)

"ابن العم **باو**، بنت العم **لن**: تثتطيعان أن تريا بعضكما كل يوم. وقليلا ما أجد فرثة لآتى هنا؛ ومع ذلك *وقد* جئت الآن، أنتما الاثنان تتجاهلاننى!"

هذا جزء من المقطع المقتبس فى مثال ٥. ١. ٢، وهو أول كلام **زيانجيون** الذى يستفز **دايو** ويدفعها لإغاظتها تعريضا بـ "تأثأتها". وأنا لم أستشهد به للمقارنة عندئذ لأن هناك مسائل أخرى عديدة تنطوى عليها بقية هذه الترجمة، وهى مسائل يمكن أن توسع مناقشتنا إلى حد الإفراط. ولكن فى هذا الكلام على الأقل يضفى المترجم على النص بعض المواءمات الإبداعية حتى يقع على السمع كما يتحدث مثأثئ، مما يجعل المناقرة تبدو واقعية لقراء الإنجليزية. هذه مواءمات دلالية من حيث أن مسألة *إر/آى* الأصلية تنبذ وتستبدل بالثأثأة وهى الحالة الإنجليزية الخاصة. وقد اتخذ المترجم هذا القرار إدراكا منه بأن تلك المسألة لا يمكن أن

يدركها قراء الإنجليزية مهما حدث وأنه باستبدال شيء مفهوم لديهم بها فقد يوصّل مشهد المناقرة ومعه رسم المؤلف لشخصيتى السيدتين الشابتين.

وبعد فهناك مواءمة أخرى تنطوى عليها هذه الترجمة، وهى معجمية ولكنها ليست مادية فى الواقع، وهى تعتمد أيضا على إحساس المترجم المرهف ببيئة اللغة الهدف مميزا إياها عن بيئة المصدر. إنها تتمثل فى ترجمته للمفردتين 哥哥 [*ge-ge*] و姐姐 [*jie-jie*] "ابن عم، ابنة عم". تترجم تلكما المفردتين فى العـادة بـ "الأخ الأكبر" و"الأخت الكبرى"، التى يتبناها المترجمون الآخرون بشكل أساسـى. على أن المفردات التى تشير إلى العلاقات العائلية تتبع نظما شديدة الاختلاف فـى الثقافات المتحدثة بالصينية والإنجليزيـة. فبينمـا "brothers: إخـوة" و"sisters: أخوات" تشيران إلى علاقة الأخوّة فقط بين الناس الذين يتحدثون الإنجليزية، فـإن المفردتين الصينيتين 哥哥 [*ge-ge*—الأخ الأكبـر] و姐姐 [*jie-jie*—الأخـت الكبرى]، تماما مثل النظيرين المصغَّرين 妹妹 [*di-di*—الأخ الأصـغر] و弟弟 [*mei-mei*—الأخت الصغرى]، تستخدمان فى الثقافة الصينية بإبهام إلى هذا الحد أو ذاك فى الإشارة لأبناء وبنات العمومة والخئولة كما للإخوة والأخوات بالمثـل. وحيث إن السيدتين الشابتين والشاب المشتركين فى هذا المشهد كلهم أبناء عمومـة بالفعل، تمنح مواءمة هذا المترجم قراء الإنجليزية إحساسا أفضل بالعلاقـات بـين الشخصيات من الترجمتين 'الأمينتين' "أخ" و"أخت". وقد يتخذ هذا التمييز أهمية ما عند هذه النقطة، حيث إن ثمة علاقة رومانسية تتطور فى الحبكة.

يقترب ذلك جدا من حالات تخص مجازات جاهزة كانت قد بقيت طويلا جدا فى اللغة لدرجة أن صورها لم تعد طازجة ولا تلعب دورا ذا بـال فـى الـنص. والشيء المهم فى الحقيقة يكمن فى الأفكار التى تمثلهـا. والمثـال التـالى حالـة افتراضية يستخدمها اللغوى **كـاتفورد** (Catford 1965:25-26) فـى تأسـيس نظريته الخاصة بالمستويات فى التكافؤ الترجمى، وتلحق بهـا ترجمـات صـينية يقترحها لغوى آخر، **يوان رن تـشاو** Yuan Ren Chao (Chao 1976:155).

وقد تؤخذ الحالة باعتبارها حالة نموذجية حيث إن ترجمات اللغة المصدر والهدف على السواء هى عبارات جاهزة راسخة، مع أننا لا نستعير نظام المستويات عند **كاتفورد.**

(مثال ٥. ٣. ٢)

(الأصل الإنجليزى)

It's raining cats and dogs.

[إنها تمطر قططا وكلابا.]

(ترجمة فرنسية أ)

Il pleut des chats et des chiens.

[إنها تمطر قططا وكلابا.]

(ترجمة فرنسية ب)

Il pleut à verse.

[إنها تمطر بغزارة.]

(ترجمة صينية أ)

下貓下狗了

[*xia mao xia gou le*—قطط وكلاب تتساقط]

(ترجمة صينية ب)

下傾盤大雨了

[*xia qing-Peng-da-yu le*—إنه هطول غزير]

والترجمتان أ، وفيهما مجاز "القطط والكلاب" محمولا إلى اللغات الجديدة بدون أي مواءمة، ربما خلقتا لدى قراء الفرنسية والصينية الانطباع بأنك كنت تتحدث عن عالم خرافي، وهذا شيء بعيد عما يصل إلى قارئ الإنجليزية من إنجليزية الأصل. وعلى العكس من هذا، تنتج الترجمتان ب، وفيهما مواءمة الصورة لتتحول إلى شيء هو، بالصيغة المجازية أو بدونها، مفهوم بلا جهد لقراء اللغة الهدف، تأثيرا قريبا للغاية من تأثير الأصل الإنجليزى على قرائه. والمواءمات التى يقتضيها الأمر دلالية بكل تأكيد: لقد أزيلت الحيوانات التى فى الأصل. إلا أنه ليس ثمة تحوُّل فى الوقائع.

وهناك حالة مماثلة هى المجاز البسيط الموجود فى الجملة التالية، أيضا من "**إيومايوس** Eumaeus"، الحلقة ١٦ من ***يوليسيز***:

(مثال ٥. ٣. ٣)

> ...A great opportunity there certainly was for push and enterprise to meet the travelling needs of the public at large, the average man, i.e. Brown, Robinson and Co. (*U* 16.536)

> ...كان هناك فرصة حقيقية للمهارة والمغامرة تشبع حاجة الناس بوجه عام للتنقل، أعنى الرجل العادى، براون روبنسون وشركائهم. (**طه** ١١١٧)

إنه **بلوم** يتأمل فى الاحتياجات المتنامية عند عامة الناس للسفر. وللتأكيد على فكرة سواد الناس يجسدها بالتعبير الكنائى "Brown, Robinson and Co.":

براون وروبنسون وشركاهما". غير أن هذه الصورة الذهنية مشوهة تماما في الترجمة التالية، حيث حاول المترجمون أن يحملوا ذلك الاصطلاح إلى الصينية دون أيّ مواءمة دلالية:

爲了滿足一般庶民大眾旅行的需要，
這裏確實給布朗—
魯賓遜公司等提供了一個積極開展事
業的大好機會。

[من أجل سد احتياجات السفر عند جمهور الناس، كانت بالتأكيد فرصة عظيمة لمؤسسة براون-روبنسون وغيرها للتوسع المحموم في أعمالها]

عبارة "Brown, Robinson and Co.: براون وروبنسون وشركاهما" تترجم 'بأمانة' 布朗—魯賓遜公司 [مؤسسة براون-روبنسون]، حيث المفردة الأخيرة 公司 [*gong-si*] تعني "شركة" أو "مؤسسة"، ولكن بالتالي تصبح الجملة كلها فوضى غير منطقية. كيف أمكن لهذا أن يحدث؟ لا يبدو حتى إنها المقاربة المقيدة للكلمة، لأن من الجلي أن شيئا ما يلغي أي اعتبار يتعاطى مع الأجزاء المكونة للنص المصدر. ففي عرضهم "Brown, Robinson and Co.: براون وروبنسون وشركاهما" كشركة حقيقية، كان على المترجمين انتهاك أي شيء يسهم في معنى وصورة النص الأصلي.

١. كان عليهم أن يتجاهلوا تماما المفردة المعجمية "i.e.: أيْ، أعني". ولأنه لم يكن من الممكن العبث بهذه المفردة الصغيرة التي ليس لها معنيان، فقد ألقوا بها بعيدا وفسخوا الاتحاد النحوي الوثيق بين العبارة التي تحتوي على اسم الشركة والعبارة السابقة "the average man: الرجل العادي".

٢. كان عليهم المضى ضد الحس السليم فى ذكرهم لهذه 'الشركة' كما لو كانت معروفة للجميع، رغم عدم ظهور أى "براون وروبنسون وشركاهما" فى أى موضع من الرواية أو فى خلفيتها.

٣. من أجل التخفيف من الظهور المفاجئ لهذه الشركة التى لا وجود لها، أدخلوا عنصرا آخر جاء جديدا تماما 等 [*deng*—"إلخ" أو "وغيرها"] لخلق الانطباع بأنه كانت ثمة شركات عديدة كهذه موجودة.

ما الذى أمكن أن يكون بهذه القوة البالغة بحيث يلغى كل تلك العوامل المعجمية والنحوية والدلالية؟

من الجلى أن المقاربة على دفعات هى التى أفضت بالمترجمين إلى تثبيت انتباههم على تعبير "Brown, Robinson and Co.: براون وروبنسون وشركاهما". ولابد أن الغلطة الأولى كانت سوء فهم طفيفا لا أكثر أو، بالأحرى، قليلا من الافتقار إلى الخيال أدى بهم إلى الظن أن تلك العبارة اسم مؤسسة فعلية. لقد كان من الممكن تصحيح ذلك فورا لو أنهم حاولوا أن يتصوروا بعين الخيال المشهد ككل (التغلغل والاكتساب)، مادام ذلك الفهم قد تنافر بوضوح مع كل شىء آخر فى بقية الجملة. إنها فى نهاية المطاف جملة بسيطة جدا، ليس بها أى من التعقيدات **الچويسية** سيئة الصيت التى قد تكون دوّخت عقول المترجمين. غير أن من الجلى أنهم لم يشغلوا أنفسهم قط بالصورة الكلية، بل قرروا أن كيانا فى أهمية اسم مؤسسة لابد أن يبقى على حالته الأصلية ويفترض أن يكون له الثقل الكافى ليلغى كل الاعتبارات الأخرى. ولهذا أعادوا 'إبداعيا' فرز الجملة كلها ليكيفوها.

يستوعب منظور الرؤية الكلية الذى تستخدمه مقاربة "الاتساق الفنى، على النقيض، كل العناصر المعجمية والنحوية والسياقية للنص المصدر ويرى بعين الخيال الصورة التى تسهم جميعا فى تشكيلها. وكجزء مكون لهذا الصورة، فإن عبارة "Brown, Robinson and Co.: براون وروبنسون وشركاهما" لا يمكن

إلا أن تكون لعبة لفظية فكاهية من **چويس** على لسان **بلوم** لتزويد فكـرة "الرجـل العادى" ببعض التفاصيل التى تجسدها. **براون وروبنسون** اسمان عائليان شائعان، تماما كما أن "**توم** Tom **ودِك** Dick **وهارى** Harry" أسماء أولى مسيحية شائعة، ومن ثم توحى بالناس على عمومهم، علـى غـرار 張三、李四、王二麻子 [**چانج الثالث** Zhang the Third **ولى الرابع** Li the Fourth **والمجدور وانـج الثانى** Wang the Pock-Marked second—وهى عبارة صينية شائعة تـدل على السواد الأعظم من الناس]. وكلمة "company: شركاهما" مستخدمة بمعناهـا الصحيح معنى "companions: رفاقهما" ولكنها تكتب ".Co: كو"، وكأنهـا اسـم مؤسسة، وهى تحْدث الجو الفكاهى الخفيف الذى يتردد عبر هذه الحلقة.

ولإعادة إنتاج هذه الصورة بالصينية، هناك حاجة إلى بعض الجهد المعيـد للإبداع من أجل اللعبة اللفظيـة فـى ".Brown, Robinson and Co: بـراون وروبنسون وشركاهما". وترجمة ".Co: كو، شركاهما" الترجمـة الحرفيـة 公司 [*gong-si*] غير ممكنة لأن هذا التعبير الصينى يشير بالتحديد إلى مؤسـسة، دون ترك أى فسحة للإيحاء بفكرة "رفاقهم"—والحقيقة أنها، كانت ستقع فى نفس الفـخ الذى وقعت فيه الترجمة المشار إليها آنفا، حتى بدون إعـادة فرزهـا التركيبيـة. والواقع أن تبنِّى عبارة صينية قحة مثل 張三、李四、王二麻子 [**چانج الثالث ولى الرابع والمجدور وانج الثانى**] قد تجعل اللقطة شفافة حقا لقراء الصينية، ولكن ذلك سيجلب صدى غير متسق مع بقية الكتاب، وهى قضية سنحقق فيها فى الفصل السابع (**"ترجمة الأصداء"**). والخيار الذى قد وقعت عليه هو عبارة تعنى "**بـراون وروبنسون** ومَنْ على شاكلتهما". وكلمتا 之流 [*zhi-liu*—من على شاكلتهم] فيهما مسحة من نبرة إهانة، أرجو أن تعوض فقدان الإيحاء باسم شركة.

> 那裏頭肯定大有用武之地，只要有魄力有事業心去滿足社會上一般的旅行需要，就是普通人的需要，布朗、魯賓遜之流。 (Jin tr1 996a:1157; 1996b:849; 2001a:860)

الجدير بالذكر أن هذه المواءمة الدلالية، مع أنها تقوم بـإحلال مفـردة لا شأن لها بالشركات محل اسم الشركة، تنجح فى إبقاء صورة سواد الشرائح الـدنيا من المجتمع بلا مساس. إنها فى الحقيقة أضعف الإيمان كجهد معيد للإبداع، لكنها حتى بهذه الصورة تجعل من الممكن إيصال الرسالة فى البيئة الصينية قريبة قـدر المستطاع من الرسالة الأصلية فى البيئة الإنجليزية. كما أن لمسة السخرية الخفيفة محفوظة، أيضا.(٣٥)

ومهما يكن من شيء فإنه حتى فى الحالات التى يـستدعى فيهـا الأمـر جهودا إبداعية صغيرة أو لا يستدعى يكون على المرء أن يستخدم خياله الأدبـى وعينه على الصورة فى النص المصدر بينما يبقى متحررا من تدخلـه اللغـوى. والحقيقة أن كل المواءمات المعجمية والتركيبية وحتى الدلالية إنما تتم بهدف إعادة إنتاج تلك الصورة بأمانة قدر المستطاع، فبدونها سيتلاشى الاتساق الفنـى للـنص ببساطة فى الهواء. إن الحرية التى يتمتع بها المرء فى التعبير عن بعض الأفكـار بعبارة مختلفة اختلافا واضحا عن تلك التى فى النص الأصلى هى ذات معنى فقط عندما تُعين المرء على تحقيق تقريب أوثق مما سيكون ممكنا بطريقة أخرى.

٤. الخروج من طوايا النسيان فى نهر ليثى

تلك الحرية ممتدة إلى أقصى مدى عندما يكون على المترجم حقا خلق شيء مادى لضمان بقاء الفن عبر انتقال اللغة. وهناك أوقات تكون فيها الرسالة منطوية

---

(٣٥) بهذه الرؤية التى غابت عن ترجمة **طه** يمكن إنتاج ترجمة عربية باسـتخدام كنايـة مـشابهة فـى استخدامها لأسماء عربية تقليدية: "زيد وعمرو ومن على شاكلتهما". أو، لتجنب الصدى غير المتـسق الذى تجلبه أسماء عربية هنا، فإن لدينا اللفظ الذى يُستخدم أصلا كناية عن العلَم العاقل أو عن أسـماء الآدميين، "فلان"، مع إضافة قرينه الصوتى. "علان"، وهكذا: "فلان وعلان ومن على شاكلتهما"، وهو حل توفره اللغة العربية وربما افتقد **جن** مثيله فى الصينية، وقد نلجأ إلى حله أيضا باسـتعمال عبـارة "براون وروبنسون ومن على شاكلتهما".—المترجم.

على شيء يمكن أن يسحبها إلى قاع نهر ليثى Lethe وهى تعبر الحدود، إن جاز التعبير، إذا لم يُستبدل بذلك الشيء استبدالا ملائما. على أن الجهد المعيد للإبـــداع لابد أن يكون على نحو يمنح الحياة حقا لفن المؤلف فى البيئة الجديدة. وهناك مثال ناقشته فى مقال لى (Jin: 1992:278*ff*; 2001b:98*ff*) سوف يوضح هذه النقطة أفضل من غيره، على الأخص بسبب تطورات جديدة وقعت منذ ظهر ذلك المقال.

(مثال ٥. ٤. ١)

THE VOICE OF ALL THE DAMNED

Htengier Tnetopinmo Dog Drol eht rof, Aiulella!

(*From on high the voice of Adonai calls.*)

ADONAI

Dooooooooooog! (*U* 15.4707-11)

صوت جمع الهالكين

عيش لك يلع راداقالا هل إلا برلا كلم دق هنإف، أيوالله!

(ينادى صوت **أدوناى** من الأعالى)

أدوناى

بببببببررررر (طه ١٠٧١-١٠٧٢)

هذا شطر من القداس الأسود فى "**سيرســـى** Circe"، الحلقـــة ١٥، مـــشهد يحدث فيه كل شيء كما فى القداس المعهود فى الكنيسة الكاثوليكية بالضبط ولكـــن مقلوبا. وأسوأ قلب، هو بالطبع، "God: رب" إذ تـــصير "Dog: كلـــب". ولـــست

بسبيلى إلى تكرار المقارنات التى شرحتها فى المقال المذكور آنفا بين الترجمات التى تمت فى اللغات الأوروبية، بما فيها الفرنسية والألمانية والإسبانية والدانمركية والهولندية، فيما عدا اكتشافى أنه فى كل الترجمات بتلك اللغات الأوروبية المتاحة فى مكتبة بينكى للكتب النادرة Beinecke Rare-Book Library بجامعة ييل Yale عندما كنت أشتغل على مقالى هناك، كان المترجمون مقيدين باستخدام مقلوبات الكلمات فى لغة كل منهم مقابل "God: رب". المهم، بما أن تلك المقلوبات لا تُلمح إلى إهانة فى لغة كل منهم مثل "dog: كلب" فى الإنجليزية، فإن أسوأ جزء من القلب فى النص المصدر، أى، التجديف بدعوة الرب "كلبا"، مفقود فى الانتقال.

ولأن ذلك التجديف هو ذروة القداس الأسود كله، فإن تلك الذروة لا يمكن الوصول إليها أبدا فى أعين قراء الترجمات بتلك اللغات. ويمكن القول إنها سقطت إلى قاع نهر النسيان عندما عبرت الرواية حدود اللغات.

وظنا منى أن لغتى الصينية الغريبة كانت لها ميزة على تلك الأوروبية عندما ناقشت لأول مرة هذا المثال فى مؤتمر **چويس** بفيلادلفيا فى ١٩٨٩، قلت (Jin 1992:280) إنه "يبدو أن الغريب كل الغرابة الذى لا يمكنه فى معظم الأحيان إلا أن يحسدهم على علاقتهم الحميمة قد سجل نقطة فقدها أقرب الأقرباء". وكنت مخطئا، ذلك أن ما يلعب دورا حاسما فى الترجمة ليس نوع اللغة الهدف التى يستعملها المرء، ولكن المقاربة التى يتبناها. وبالمقارنة مع ما حدث فى تلك اللغات الأوروبية، ربما يكون الأمر حتى أسوأ فى الصينية. إذ إن اللفظة الكاثوليكية الصينية مقابل "الرب" هى 天主 [*tian-zhu*]. وبقلبها تصير 主天 [*zhu-tian*]، كما نجدها فعلا الآن فى ترجمة صينية نشرت بعد سنوات عديدة من فصولى المختارة التى تضمنت ذلك المقطع. وتلك العبارة الصينية ليست خالية فقط من أى مسحة تجديف، بل تتضمن أيضا ثناء لا لبس فيه. فبينما المفردة العادية 天主 [*tian-zhu*] ترمز إلى "السيد السماوى" أو "الرب الذى فى السماء"، تذهب

الصيغة المقلوبة 主天 [*zhu-tian*] خطوة أبعد بدعوته "حاكم / رب / سيد السماوات"!

ومن أجل إبقاء تجديف القداس الأسود وهو الجانب الأهم فى المقطع حيا، فإن بعض الجهد المعيد للإبداع ضرورى. وقد لجأت إلى القدرة العظيمة على التورية التى تتمتع بها اللغة الصينية، الغنية للغاية بالمجانسات الصوتية، واستبدلت بـ "كلب" **چويس** "خنزير". الكلمة الصينية القائمة مقام "خنزير" هى 豬 [*zhu*]، مطابقة فى الصوت (مع تفاوت نغمى) للكلمة القائمة مقام "رب" 主. إذن فترجمتى لهذا السطر التجديفى، فى كل طبعاتى منذ ١٩٨٧ إلى ١٩٩٦، هى:

豬豬豬豬豬天 (Jin tr 1987:183; 1996a:1118; 1996b:818)

[*zhu zhu zhu zhu zhu tian*]

[سماء الخنزير الخنزير الخنزير الخنزير]

ورغم أن الحيوان الآن حيوان مختلف جدا، فإنه يمثل نفس التتويج التجديفى للقداس الأسود. وكان هناك تطور آخر فى طريقه إلى الوجود سيضفى على ترجمتى بعض التحسن، كما سيناقش فى خاتمة الكتاب، ولكن ذلك لن يغير من الصورة الرئيسية للخنزير.

٥. ظهور خط فاصل

الأنواع الثلاثة من الحالات التى نوقشت آنفا يمكن تلخيصها بإيجاز فى ثلاثة أنواع:

١. ما من مواءمات دلالية مبررة. حالات مثل "a cotton-ball one: كرة قطن" فى المثال ٥. ٢. ١ و"heigho: هايهو" فى المثال ٥. ٢. ٢ حيث الصورة الإبداعية للنص الأصل يمكن أن - وأحيانا لا يمكن إلا أن - يعاد عرضها فى اللغة الهدف بدون أى تبديل ذى شأن فى المادة. إن أى محاولة للإتيان بتغييرات لصالح ما يسمى بالسلاسة أو الحيوية فى الترجمة فى هذه الحالات ستكون ضارة بالاتساق الفنى للنص والرسالة التى ينطوى عليها.
٢. المواءمات الطفيفة مستحبة. تبدو اللغة المجازية مثل "Brown, Robinson & Co.: براون وروبنسون وشركاهما" فى المثال ٥. ٣. ٣ متطلبة شيئا من المرونة فى النص النهائى، ولكن تلك فى الواقع مواءمة عادية لتحقيق التكافؤ الحقيقى بدلا من التطابق الخادع. هذا قريب جدا من تلك المواءمات الإجبارية تقريبا التى يتطلبها الأمر من أجل الدقة فى الوقائع، بما فيها المواءمات المعجمية مثل "ابن عم، بنت عم" بدلا من "أخ" و"أخت" فى المثال ٥. ٣. ١، ومواءمات دلالية مثل تلك التى يتطلبها الأمر من أجل تعبير "it's raining cats and dogs: إنها تمطر قططا وكلابا" فى المثال ٥. ٣. ٢.
٣. يستدعى الأمر تحويلا كبيرا. وتنطوى حالة مثل "الكلب/الخنزير" فى المثال ٥. ٤. ١ على تبديل ذى شأن، وبدونه فإن الصورة الجوهرية فى النص المصدر لا يمكن لها ببساطة أن تبقى فى النقل اللغوى. وهكذا يفعل استبدالنا بعبارة "the other world: العالم الآخر" عبارة 另外那個司 [القِسْم الآخر] فى المثال ٢. ٥. ١، واستبدالنا بجملة " POST 110 PILLS: أرسلوا بالبريد ١١٠ قرص" جملة 不住招貼 [التعليق لا ينتهى] فى المثال ٢. ٥. ٢.

لا أظن أن أحدا سيعترض على المبادئ الماثلة فى فى تناول النوعين الأول والثانى لأنهما قريبان جدا بحق من فكرة الولاء التقليدية. غير أن من الممكــن أن تكون التبديلات التى ينطوى عليها النوع الثالث جذرية بحيث قــد يريــد الــبعض تسميته ترجمة حرة أو 'ترجمة-كتابة [ترجمة بتدخُّل] transwriting'، وهو تعبير استعملته أنا نفسى بخصوص ترجمة حرة بعينها فى "**ترجمة *يوليسيز* شرقا وغربا**" (Jin 1992: 270; 2001b:77).

وصحيح، بقدر ما يتعلق الأمر بتقنية الترجمة، أن تلك الترجمة حرة جــدا. والواقع أن التغيير الذى من هذا النوع يعتبر حتى أكثر جذرية بكثير مــن تبــديل "الثأثأة" الذى نوقش فى المثال ٥. ٣. ١، وهو ما وصفته فعلا باعتباره "تحويلا من أجل التأثير المكافئ" (Jin 1989:156) فى دورية ***بابل Babel***. غير أن هــذا لا يزال مختلفا تماما عما أطلق عليه مسمى "الترجمة الحرة" كمقاربة، والتى هى فى الحقيقة ما وصفته فى الفصل الأول تحت مسمى "الجميلات الخائنات".

ويكمن التمايز بين الحرية الإبداعية الخاصة بمقاربة الاتساق الفنــى وتلــك الخاصة بالترجمة الحرة التقليدية فى إخلاصها للأصل. فبينمــا المتــرجم الحــر التقليدى يلقى بعيدا بأى شيء مهما كان لا يعجبه فى النص المصدر ويستبدل بــه أشياء دخيلة تؤثر على الرسالة أو حتى تشوهها، يبْذَل المترجم المتوجــه للرســالة جهوده الإبداعية لإنتاج رسالة أقرب للرسالة المصدر من أىٍّ مما قد تنتجه ترجمة حرفية على الإطلاق. والمقصود بها منح حياة مستمرة فى البيئة الجديــدة لخيــال المؤلف الإبداعى الخاص به، الذى يمكن أن تقتله أية مقاربة أخــرى. إن الخيــال الإبداعى للمترجم، تماما كحريته فى استخدام معظم الوسائل اللغوية والفنية المتاحة الأكثر ملاءمة فى اللغة الهدف، يكون له معناه فقط عندما يساعد على إعادة عرض الرسالة بطريقة أقرب للرسالة المصدر مما سيكون ممكنا بدون التحويــل، ولــيس بالقطع عندما ينتج شيئا ما منبت الصلة.

هل يتناقض الإبداع والأمانة عند التطبيق؟

أجل، يتناقضان عندما يحاول مترجم أن يخلق شيئا فقط لمصلحة نص نهائى جذاب دون الاعتبار الواجب لرسالة الأصل. ولكن كلا، إنهما لا يتناقضان عندما يوظف مترجم خياله بغرض المحافظة على الاتساق الفنى للنص وإيصال الرسالة المصدر إلى أقرب ما يمكن، وفقط بهذا الغرض.

الفصل السادس

حبل الاتساق الفنى

١. دعوى الإخلاص

ننتقل الآن إلى المشكلة الحاسمة مع دعوى أن الحرية الإبداعية التى يتمتع بها المترجم المتوجه للرسالة تتميز عن تلك الخاصة بـ "المترجم الحر" التقليدى فى إخلاصها المطلق للأصل. وهى حاسمة لأن الاختلاف البادى بين الرسالة النهائية ومصدرها يبدو أحيانا نافيا لفكرة التكافؤ بصورة كلية. وعند ذلك بالضبط يجد بعض النقاد أنه من الصعب تأييد مبدأ التأثير المتكافئ، الأساس النظرى للمقاربة المتوجهة للرسالة.

بيتر نيومارك، على سبيل المثال، الذى يعُدّ مبدأ التأثير المتكافئ "مفهوما مهما فى الترجمة"، يدلى بالتصريح التالى الذى صيغ بعناية عن تحفظه. فهو يقول فى كتابه ***كتاب دراسى للترجمة*** *A Textbook of Translation* (Newmark 1995:48): "'التأثير المتكافئ' كما أفهمه هو *النتيجة* المستحبة، أكثر منه *الهدف* لأى ترجمة، واضعين نصب أعيننا أنه نتيجة غير متوقعة فى حالتين: (أ) ...؛ (ب) إذا كانت هناك فجوة ثقافية ملحوظة بين نص اللغة المصدر واللغة الهدف". وبعبارة أخرى، فإنه رغم أن 'التأثير المتكافئ' مستحب، فهو ليس هدفا واقعيا فى الترجمة لأنه ستكون هناك اختلافات، على الأخص عندما تكون هناك فجوة ثقافية.

وتستحق هذه المقولة نظرة فاحصة لأنه يمكن رؤيتها كحجة نموذجية حسنة النية ضد مبدأ التأثير المتكافئ. ويتفق الجميع تقريبا على أن "'التأثير المتكافئ' هو *النتيجة* المستحبة"، ولكن الكثيرين يعتبرون أنها هدف غير واقعى، على الأخص

عندما تكون هناك 'فجوة ثقافية'. لماذا؟ لأن ثمة اختلافات جلية بين الرسالة المصدر والرسالة النهائية. وللإجابة على هذا الاعتراض المبنى على حقائق، من الضرورى النظر إلى المشكلة من زاويتين.

أولا: كما شددنا منذ بداية دراستنا، فإن التكافؤ لا يعنى التطابق. وبما أن الترجمة تنطوى على رسالتين متكافئتين بشفرتين مختلفتين، فكل ما يمكن للمرء أن يهدف إليه هو ما اقتبسناه فى الفصل الثانى من **رومان ياكبسون** وهو 'تكافؤ فى الاختلاف'، وهو ما يعتبره "المشكلة الرئيسية والاهتمام المحورى للغويين". وتتمثل حقيقة جوهرية خاصة باللغة فى واقع أنه ستكون هناك اختلافات دائما بين الرسائل. وينبغى تمييز فكرة 'التكافؤ' عن التطابق. ووفقا لـ **چوليان هاوس** Juliane House (House 1997:25)، فإن "التكافؤ بالتالى، دائما وبالضرورة نسبى، ولا شأن له بالتطابق".

ثانيا، ما الذى تهدف إليه عندما تعتبر أن 'التأثير المتكافئ' غير واقعى؟ من المستحيل ببساطة ألا يكون لديك هدف. وحتى عندما لا تتبع بوعى أى مقاربة بعينها، فإن فعل إنتاجك لترجمة سيكشف بالضرورة ما كنت تهدف إليه. لقد بحثنا كلا من 'الولاء' التقليدى المقيد بالكلمة ومقاربة 'الجمال الخائن'. ويبين أحد أمثلتنا الأخيرة (مثال ٥. ٣. ٣) كيف أن 'ولاء' لا غبار عليه فى الظاهر لترجمة اسم مؤسسة (Brown, Robinson & Co.: براون وروبنسون وشركاهما) باعتباره اسم مؤسسة 布朗—魯賓遜公司 [مؤسسة براون–روبنسون] قد أدى إلى نتائج مضحكة. ويبين مثال آخر منها (مثال ٥. ٢. ١) كيف أن نزعة أن تهدف إلى 'السلاسة' (باستبدال مجاز "cottonball: كرة قطن" بالعبارة الجاهزة 'سهلة الفهم' 裝腔作勢的 [مغرور]) قد دمرت رسالة المقطع كله.

وكأمر واقع، يحاول **نيومارك** نفسه، لكونه منظرا مدققا بشدة ومترجما حساسا، بكل ما بوسعه، أن يبلغ التأثير المتكافئ مع أنه لا يحدده باعتباره الهدف. وأعتقد أنك إذا درست نظرياته عن 'الترجمة الدلالية' و'الترجمة التواصلية'

بعناية، ستجد أنه يحاول حل مشكلة اختلاف المناهج بـــاختلاف المواقـــف، وهـــى بالضبط المقاربة التى يمكن أن تصل إلى أقصى تقريب ممكن للتأثيرات.

٢. مقارنات ومواءمات

لا يتطلب هدف التأثير المتكافئ مناهج مختلفة للمواقف المختلفة. لكن مهما كان المنهج الذى تتبناه، فإنه ينطوى دائما على مقارنة ترجمات محتملة، والإقرار الواعى بهذا الهدف هو ما يجعل المقارنة ذات معنى. ولعلنا نحصل على صـــورة أوضح عن طريق فحص آلية عمل هذه العملية فى حالـــة الأنـــواع الثلاثـــة مـــن الحالات التى أوجزناها قرب نهاية فصلنا الأخير.

حتى بـــالنسبة لحـــالات النـــوع الأول، حيث لا يبدو أن ثمـــة أى مـــدعاة لـــ 'التحويل'، فالمسألة مسألة مقارنة واختيار. وقبل كل شيء فإن اتخاذ قرار ضد إجراء 'تحويلات' محتملة لابد أن ينطوى فى حد ذاته على مقارنات داخل عقـــل المترجم على الأقل.

وأحد الأمثلة على هذه الترجمة 'الحرفية' هو حالة الرسالة المطلسمة علـــى بطاقة بريدية: "U.p.: up"[٣٦]. هذه 'الرسالة'، المكونة من حرفين مجردين وكلمة صغيرة وحيدة، وهى أحد أكثر الأحاجى المحيرة فى ***يوليسيز***، قمـــت بترجمتهـــا أخيرا على أكثر مستويات 'الكلمة بالكلمة' صرامة: 上 : 卜一 [*bu yi: shang*] (Jin tr 1993:363; 1994:236; 2001a:241). على الرغم مـــن أن مراجعـــا نقديا قد أثنى عليها (Chuang 1995:762) فى فصلية **جيمس جويس** ***كـــوارترلى*** باعتبارها ترجمة "مبتكرة ابتكارا أصيلا"، حيث إنه فى رأيه "تستطيع أصالة **چـــن** فى حَبْك أحجية صينية أن تضارع بشكل يبعث على الرضا التأثير اللعوب فى نص **جويس** نفسه"، و"لقد أنجز **چن** التأثير الأقرب بتحويل اللعبة الألفبائيـــة الإنجليزيـــة

(٣٦) "م. س: مس." (**طه** ٢٧٥ وغيرها).—المترجم.

بنجاح إلى لعبة جرة خط صينية"، ولا أظن أن شيئا يمكن أن يكون 'حرفيا' أكثر من ذلك. إنه ليس فقط كلمة مقابل كلمة، وإنما حتى عنصرا مقابل عنصر، إذ إن 上 [*shang*] هى أكثر 'نظير' صينى مجمع عليه لكلمة "up: فوق"، بينما 卜 [*bu*] و一 [*yi*] هى أجزاؤه المكونة تماما كما "U" و"p" هى الأجزاء المكونة لـ "up: فوق". لكننى لم أصل إلى قرارى ذلك إلا بعد أن خُضتُ مقارنات ومقارنات لترجمات عديدة، المحتملة منها فى عقلى والموجودة فى ترجمات سابقة فى لغات أخرى فى آن معا. ولن أدخل فى تفاصيل العملية هنا، وقد وصفتها فى مقال لى (Jin 1992:281 *ff*) والمنقح الآن ضمن كتابى ***نبات النَفل وعصاتا الطعام*** (Jin 2001b:103 *ff*).

والواقع أنه، فى معظم الحالات التى تقوم فيها باستخدام المنهج الحَرْفى فى أبسط صوره بينما تتبع مقاربة الاتساق الفنى، تُجْرَى المواءمات المعجمية والنحوية على نحو متواصل دون وعى تقريبا. خذ المثال ٥. ٢. ١، الذى صنفناه كحالة لا تدعو إلى مواءمات دلالية. وإذا فحصنا ترجمتى فى مقارنة دقيقة مع الأصل، فإن عبارتى الصينية 這一點無償貢獻的幽默 [This bit of gratuitously contributed humour: هذه الشذرة الصغيرة من الفكاهة المساهَم بها مجانا] تختلف نحويا ومعجميا على السواء عن "this gratuitous contribution of a humorous character: هذه المساهمة المجانية ذات الطابع الفكاهى". نحويا لأن المكوّن الرئيسى فى العبارة هو 幽默 [*you-mo*—فكاهة]، بينما ذلك الخاص بالأصل الإنجليزى هو "contribution: مساهمة". ومعجميا، فقد أسقطت ببساطة كلمة "character: طابع" (التى يترجمها المترجمان الآخران بشكل لافت للغاية إلى 人物 [*renwu*—شخصية].

ويمكن لترجمة أكثر حَرْفية أن تكون 這一點幽默性的無償貢獻 [this gratuitous contribution of a humorous character: هذه المساهمة المجانية ذات الطابع الفكاهى] (افتراضية، حيث إنه ما من ترجمة كهذه قد

عُرِضَت)، بكل العناصر فى أماكنها الصحيحة. ولكن عندما تؤخذ بيئة اللغة الهدف الواقعية فى الاعتبار، فإن المكوّن الرئيسى فى هذه الترجمة الصينية الأكثر حرْفية سيأتى، فى رأيى، بدرجة من التجريد لا توجد فى الأصل. وستكون إلى حد ما مجردة وملتفة فوق الحد بالنسبة للقارئ الصينى العادى. وإنما بتقييم ومقارنة نسبيين للتأثيرات الواقعية تم ترسيخ التكافؤ.

وقد تعتبر هذه حالة خلافية. وقد يفضل البعض الترجمة الأكثر حرْفية، وهى ليست على كل حال مستعصية على الفهم.

وحالة النوع الثانى أقل خلافية، حيث المثال الذى يتضمن اسم المؤسسة "Brown, Robinson & Co.: براون وروبنسون وشركاهما". فمن أجل تمرير فكرة `عامة الناس`، وهى جوهرية بالنسبة للرسالة، كان لا مناص من استبدال اسم المؤسسة المجازى. وبعبارة أخرى فإن المواءمة الدلالية التى يبدو أنها تخلق اختلافا فى الوقائع لم تتسبب فى أى تغيير فى المحتوى. لقد جاءت فى واقع الأمر بالرسالة النهائية أقرب كثيرا إلى الرسالة المصدر من حيث تأثيرها على قراء هذه وتلك.

وهذا النوع من المواءمة الدلالية قريب جدا من، وإن لم يكن هو بالضبط نفس، المواءمات الدلالية التى لا مفر منها بسبب التجزيئات الدلالية المختلفة فى اللغات المختلفة. إنها مرونة مطلوبة من أجل التمثيل التام لمعنى النص المصدر. وكلمة "yes: نعم" مثلا، لا ينبغى تمثيلها على نحو لا يتغير بـ `المقابل` المعصوم من الخطأ فى الظاهر 是的 [*shi-de*—نعم]. وفى مقال صغير كتبته فى ١٩٨٧، معنونا "Yes 的苦惱與樂趣" ["`Yes`—**عذاباتها ومباهجها**"]، أوضحت أنه كان ثمة من الناحية العملية تنوع لا ينفد من طرق ترجمة هذه الكلمة الأبسط بين كلمات الإنجليزية. وحسب الموقف والشخص الناطق بها، تبين الأمثلة التالية (Jin 1998a:85-91; 1998b:77-83) فقط بعض الترجمات شديدة الاختلاف التى اقتبستها من ترجمتى لـ ***يوليسيز*** التى كانت قيد العمل آنذاك:

(مثال ٦. ٢. ١)

أ)

—What? Mr. Dedalus asked. That confirmed bloody hobbledehoy is it?

—Yes, Mr. Bloom said. They were both on the way to the boat and he tried to drown… (*U* 6.271-3)

– ماذا تقول؟ سأل مستر **ديدالوس**. هذا الصعلوك المراهق الأخرق؟

– نعم، قال مستر **بلوم**، كان هنا الاثنان فى طريقهما إلى القارب حينما حاول أن يغرق... (**طه** ١٦٠)

– ماذا. تساءل المستر **ديدالس**. ذلك يثبت أن الشاب الخبيث اللعين، أنه؟

– نعم، قال المستر **بلوم**. كان كلاهما فى طريقه إلى الزورق وحاول أن يُغرق... (**نيازى** ٢٠٢)

—

什麼？代達勒斯先生問。是那個不可救藥的壞小子嗎？

—

就是他，布盧姆先生說。爺兒倆正要上船去，他倒想淹死……

(Jin tr 1987:46; 1993:236; 1994:142; 2001a:146)

ب)

O, yes: a very great success. A wonderful man really. (*U* 10.25)

أىْ نعم: لقد أحرز نجاحا عظيما. رجل رائع حقا. (**طه** ٣٩٤)

一點兒也不錯，非常成功。確實是個了不起的人物。

(Jin tr 1987:89; 1993:498; 1994:337; 2001a:344)

ج)

—Send it at once, will you? He said. It's for an invalid.

—Yes, sir. I will, sir. (*U* 10.322-3)

- أرسليه توًّا من فضلك، إنه لمريض، قال.

- نعم يا سيدى، سوف أفعل هذا يا سيدى. (**طه** ٤١٠)

— 馬上送去，行不行？他說。是給病人的。

— 行，先生。馬上就送，先生。

Jin tr 1987:105; 1993:516; 1994:349;)
(2001a:356

د)

—Just one moment.

—Yes, sir, Stephen said, turning back at the gate. (*U* 2.434-5)

– نعم يا سيدى، قال **ستيفن** وهو يعود أدراجه عند البوابة. (**طه** ٥٩)[٣٧]

– دقيقة واحدة.

– نعم أيها السيد، قال **ستيفن**، دائرا إلى الوراء عند البوابة. (**نيازى** ٦٧-٦٨)

— 等一下。

— 我等著，先生，斯蒂汾說著，在大門口轉回了身。

(Jin tr 1987:28; 1993:121; 1994:58; 2001a:60)

٥)

—Come on, Simon.

—After you, Mr Bloom said.

Mr. Dedalus covered himself quickly and got in, saying:

—Yes, yes.

—Are we all here now? Martin Cunningham asked. Come along, Bloom. (*U* 6.4-8)

---

(٣٧) سقطت الجملة الحوارية الأولى هنا فى ترجمة **طه**.—المترجم.

- هيا يا **سايمون**.

- بعدك، تفضل أنت، قال مستر **بلوم**.

اعتمر مستر **ديدالوس** بقبعته بسرعة وصعد وهو يقول:

- حاضر، حاضر.

- كلنا موجودون، هيه؟ تساءل **مارتن كننجهام**. هيا يا **بلــوم**. (**طه** ١٤٦)

- اصعد، يا **سيمون**.

- بعدك، قال المستر **بلوم**.

غطى المستر **ديدالس** نفسه بسرعة ودخل، قائلا:

- أى، أى.

- هل أننا جميعا هنا الآن؟ سأل **مارتن كننگهام**. هيا يا **بلوم**. (**نيازى** ١٩٣)

— 上來吧，塞門。

— 您先上，布盧姆先生說。

代達勒斯先生忙戴好帽子，一面上車一面說著：

— 上來了，上來了。

— 都齊了嗎？馬丁坎甯安問。來吧，布盧姆。

(Jin tr 1987:30; 1993:221; 1994:131; 2001a:135)

و)

—He doesn't see us, Mr. Power said. Yes, he does. How do you do? (*U* 6.194)

- إنه لا يرانا، قال مستر **باور**. الآن يرانا. كيف حالك. (**طه** ١٥٦)

- إنه لا يرانا، قال المستر **پور**. نعم، إنه يرانا. كيف حالـــك؟ (**نيازى** ١٩٩)

—

他沒有看見咱們，帕爾先生說。不，看見了。您好？

(Jin tr 1987:45-6; 1993:236; 1994:138; 2001a:143)

ز)

...and then I asked him with my eyes to ask again yes and then he asked me would I yes to say yes my mountain flower and first I put my arms around him yes and drew him down to me so he could feel my breasts all perfume yes and his heart was going like mad and yes I said yes I will Yes. (*U* 18.1605-9)

...وسألته بعينى أن يعاود سؤالى نعم فسألنى أترضـــين نعـــم لأقول نعم يا زهرتى الجبلية ووضعت أولا ذراعى حوله نعم

وضممته إلىَّ لكى يستطيع الإحساس بصدرى كله عطر نعـم
وكان قلبى يضرب كالمجنون ونعم قلت نعم سأرضـى نعـم.
(طه ١٣٨٢)

於是我用眼神叫他再求一次真的於是他又問我願意不願意真的你就說願意吧我的山花我呢先伸出兩手摟住了他真的然後拉他俯下身來讓他的胸膛貼住我的乳房芳香撲鼻真的他的心在狂跳然後真的我才開口答應願意我願意真的。

Jin tr 1987:197; 1996a:1416; 1996b:1060;)
(2001a:1073

كل تلك التنويعات جاءت بطبيعة الحال عبر مقارنة التأثيرات التى تنتجها ترجمات محتملة عديدة لـ "yes: نعم"، بما فيها 'النظير' القياسى 是的 [shi-de]، رغم أن ذلك المسمى نظيرا لا يقع عليه الاختيار فى أى من المرات التى يجرى النظر فيها. ومن ناحية أخرى، فما من مواءمة من تلك المواءمات المعجمية تشكِّل أىَّ تغيير مادى.

لا تنتمى كل المواءمات التى أجريت فى هذه الحالات إلى النوع ٢. ومن الأربع عشرة "yes: نعم" التى نجدها هنا، يجوز أن الخمس الأولى يمكن أن تترجم، مع فقدان شىء من النبرة، بالنظير 'القياسى' 是的 [*shi-de*]. وستتأثر جودة النص النهائى بشكل رئيسى من حيث حيوية اللغة والتشخيص. فى الحالة أ، لو أجاب **بلوم** 是的 [*shi-de*—نعم] بدلا من 就是他 [*jiu-shi-ta*—هو ذاك]، سيفقد اللهفة التى يبديها بشكل واضح ليرضى الرجال الآخرين. وفى الحالة ب، لو كان على **الأب كونمى** Father Conmee أن يقول 是的 بدلا من 一點兒也不錯 [*yi-dianr-ye-bu-cuo*—بالضبط]، فإن تأدبه مع زوجة عضو البرلمان سيتخذ طابع الجمود أو اللامبالاة. فى الحالة ج، 是的 بدلا من 行

[xing— تم عمله، تم] التى تقال بجدية ونشاط قد تأتى بنغمة فتور لصوت عاملة المتجر الذى فيه الآن حماس فطن مع زبونها. وفى الحالة د، سيصبح رد **ستيفن** رسميا ولا يعود ينطوى على نفاد صبره ولهوه المكتومين، وفى الحالة هـ، سيفقد السيد **ديدالوس** سروره الواضح لكونه يُدْعَى للدخول أولا. وعلى أى حال، لن تكون الخسارة فى تلك الحالات كاملة مثل تلك التى أوقعتها ترجمة " Brown, Robinson & Co.: براون وروبنسون وشركاهما" باسم مألوف لمؤسسة بالصينية. ومن ثم يستحسن النظر إليها بالأحرى كحالات خلافية، نوعا ما من قبيل الترجمتين الممكنتين لـ " this gratuitous contribution of a humorous character: هذه المساهمة المجانية ذات الطابع الفكاهى" اللتين نوقشتا آنفا.

وليس الأمر كذلك مع الـ"yes"ـات الأخرى. فالحالة السادسة (و) تتضمن العادة الصينية فى قول نعم أو لا ردا على قول. تعنى "نعم" عادة أن المقولة صحيحة، و"لا" العكس بالضبط. لا يعرّض هذا لمشكلة فى الترجمة عندما يكون القول أو السؤال المستجاب له مثبتا. ولكن عندما يكون القول أو السؤال منفيا، ستكون الترجمة مضللة أو على الأقل مربكة لو استخدمت النظائر `الدارجة'. فقط قارن ترجمات الإجابات البسيطة التالية على سؤال منفى، وهى افتراضية فى هذه الحالة.

الإجابات على "Didn't he help you?: ألم يساعدك؟"

الإجابة الإنجليزية	Yes, he did. (أ) بلى، فعل.	No, he didn't. (ب) كلا، لم يفعل.
ترجمة صينية	不，他幫我的。	是的，他不幫。
ترجمة عكسية حرفية	No. he helped me. كلا، ساعدنى.	Yes, he did not. أجل، لم يفعل.

الترجمة الصينية الصحيحة للإجابة (أ) هـى "不，他幫我的" [*bu, ta-bang-wo-de*]، التى تعنى حرفيا "كلا، ساعدنى". ومقابل الإجابة بالنفى (ب)،

فالإجابة الصحيحة هى 是的，他不幫 [*shi-de, ta bu-bang*]، والتى تعنى حرفيا "أجل، لم يفعل". طالما كان الأمر متعلقا بـ "yes: نعم" و"no: لا"، فمقابلاهما الصينيان هما أضداد 'النظائر' المعتادة بالضبط.

إذن فـ "yes: نعم" المُثْبِتة الواردة فى كلام السيد **پاور** (كتصويب لقوله هو المنفى "He doesn't see us: إنه لا يرانا") يتعين ترجمتها بـ 不 [*bu*]، التى تعنى "لا"! هذه المواءمة المعجمية إجبارية رغم أنها لا تغير القيمة الدلالية للرسالة على الإطلاق.

وتطرح الـ"yes"ـات الكثيرة فى حوار **مولى** الداخلى فى "**پنيلوپى**"، الحلقة الثامنة عشرة، تحديا خاصا أمام المترجم. فاستعمال "yes: نعم" المتكرر عمدا من قبل **جويس**، باعتبارها ما أسماه 'الكلمة النسائية'، فى هذه الحلقة الأخيرة لرسم عقلية **مولى**، يتعارض مع الحاجة إلى المواءمة المعجمية فى الانتقال الذى أوضحناه عمليا باستفاضة آنفا. ليست هناك مفردة صينية واحدة، لا سيما 'النظير' الدارج 是的 [*shi-de*]، تستطيع فى ترجمة صينية للرواية أن تحل محل "yes: نعم" باتساق إلى هذا الحد أو ذاك مثل نظائرها فى اللغات الأوروپية من قبيل *si*، *oui*، *ja* إلخ فى الترجمات إلى هذه اللغات. وإذا كان علىَّ أن أسلم قيادى لـ **جويس** وأكرر مفردة صينية واحدة أكثر من ثمانين مرة فى الفصل حيث ترد "yes: نعم" فى الأصل، فإنى سأهدم بكل تأكيد النص النهائى بتعابير ستبدو "طائشة" أو على الأقل حمقاء عند معظم قراء الصينية. ومطالبة **جويس** إيانا بتكرار توكيدى تدخل فى صراع لا هوادة فيه مع روح اللغة الصينية، التى تتطلب مرونة فى كثير من تلك المرات.

وبعد دراسة طويلة ومتأنية قررت أن عددا كبيرا من "yes"ـات **مولى** لا يخدم غرضا أكثر من نوع من الإثبات التوكيدى لإخلاص المتحدثة. لا يكاد يوجد أى محتوى مهم آخر لتلك الـ"yes"ـات. ولهذا فإن من الممكن اختيار مفردة إثبات صينية يكون وقعها طبيعيا فى تلك المرات. لن يكون ثمة تكرارات بعدد

"yes"ــات **چويس**، ولكن سيكون هناك ما يكفى منها لإنتاج انطباع بلازمة اعتـــاد شخص ما أن يلوكها فى فمه، كما تفعل 'الكلمة النسائية' حتما. وفى نفس الوقـت فإننى أحتفظ بحريتى فى إجراء مواءمات معجمية ونحوية فى كل المرات التى لن تحتمل ذلك 'النظير'، ضامنا على هذا النحو حيوية نص **چويس** فى ترجمتى وملبيًا بالمثل مطالبته بتكرار 'الكلمة النسائية'.

والمفردة القابلة للترديد الخاصة بالإثبات التوكيدى التى اخترتها هـــى 真的 [*zhen-de*—حقا]، والتى يظهر أنها نوع من اللازمة عند بعض متحدثى الصينية. إنها الآن تتكرر عشرات المرات فى ترجمتى للحلقة الأخيرة، ومثـــل "yes: نعـــم" عند **چويس**، فهى تقف عند بدايتها ونهايتها، بشكل لافت للنظر ولكنْ طبيعى تماما. والمقطع الذى ضربنا به المثل (مثال ٦. ٢. ١–ج)، والذى يتصادف أنه مأخوذ من نهاية الرواية تماما، تبين كيف أن مفردتى 真的 [*zhen-de*—حقا] تقدم كلا مـــن اللازمة الكلامية والإثبات القوى المطالب بهما من قبل **چويس**. وفى نفس الوقت، تمثل بعض الـــyesـــات فى هذا المقطع حقا الاستجابة العادية للدلالة على الرغبة، من ناحية المجيب، فى فعل شىء. والواقع أنه يتصادف أن يكون هذا الشىء، فـــى هذا المقطع، هو المسألة الجادة الخاصة بقبول عرض زواج، والتى لا تفى بهـــا لا 是的 [*shi-de*] ولا 真的 [*zhen-de*]. ولذلك فإن ترجمتى هـــى 願意 [*yuan-yi*]، وهى مفردة رسمية تعنى "سوف أفعل".

٣. التحويلات

والموقف جد مختلف، بالنسبة للحالات المندرجة تحت النوع ٣، عن أى من النوعين الآخرين. لقد رأينا من خلال مقارنة الترجمات المختلفة فى المثال ٥. ٤. ١، أن أى محاولة للحفاظ سواء على القلب البسيط لكلمة "God: رب" أو كينونـــة "Dog: كلب" ستلحق الضرر بالرسالة. ويصدق الشىء نفسه على " I don't like

that other world: لا أحب ذلك العالم الآخر" فى المثال ٢. ٥. ١ و" Post 110 Pills: أرسلوا بالبريد ١١٠ قرص" فى المثال ٢. ٥. ٢.

وللتأكيد على نسبية المثل الأعلى لـ 'التأثير المتكافئ'، استحدثت مصطلح 'أقصى تقريب فى التأثير الكلى' (Jin 1992:283; 2001b:113) فى مقالى المذكور فى الفصل السابق. وتعنى "الكلى" أنه لابد من أن تؤخذ فى الاعتبار كل العوامل ذات الصلة التى ستلعب دورا فى التأثير على القارئ، مثل الصورة، والجو، والسياق، وخصوصيات اللغة أو الثقافة، وبالمثل عامل الروح بالغ الأهمية. وإذا كانت هذه النسبية فى الحكم على القيمة سهلة الإدراك نوعا عندما تكون مواءمة المترجم طفيفة كما فى الأمثلة التى نوقشت فى الفصل السابق، فإنها تصبح معقدة إلى حد كبير، كلما كانت حاسمة مع ذلك، فى حالات التغييرات الجذرية بشكل واضح. ولأن هذه التغييرات عادة ما تشمل وقائع ينبغى حسب التقاليد المقبولة أن تظل دونما تغيير فى الترجمة، فقد دعوتها 'تحويلات من أجل التأثير المتكافئ' (Jin 1989:156). ولكن حتى فى تلك التحويلات، لابد أن يكون هناك أيضا تكافؤ فى التأثير يمكن البرهنة عليه بالمقارنة.

وطالما كان الأمر يتعلق بالحالة المحددة الخاصة بكلمة "كلب/خنزير" التى نوقشت فى الفصل السابق، كان بمقدورى أن أعقد مقارنات فعلية لأنه تصادف أننى وجدت الترجمات إلى اللغات الأخرى أثناء زمالتى فى بينكى بجامعة ييل فى ١٩٨٩، بعد سنتين من نشر ترجمتى التى تحتوى على ذلك المقطع، بالإضافة إلى الترجمة الصينية الأخرى التى ظهرت فى منتصف عقد ١٩٩٠. وكانت تلك حقا "مصادفة من السماء"، كما وصف **پاوند** بعض ترجماته الموفقة، لأننى فى الحقيقة عندما ترجمت ذلك المقتطف من "**سيرسى**" فى ١٩٨٦، لم يكن لدى أى ترجمات أخرى فى المتناول للمقارنة. وكل ما كان عندى ترجمات افتراضية فى عقلى أنا عندما كان على أن أختار.

وكحقيقة واقعة، كانت المقارنة الفعلية للترجمات القائمة بالغة النـــدرة فـــى حالتى، لأنه كان علىَّ أن أبدأ مشروعى فى تجاهل تام لأى ترجمات أخـــرى لــــ *يوليسيز*. والمرات القليلة التى تمتعت فيها بميزة الاطلاع على ترجمات أخرى *قبل* اتخاذ قرارى الخاص، على ما أستطيع أن أتذكر، لم يتجاوز عددها اثنتين أو ثلاث من أشد الحالات التى واجهتها التباسا وإلغازا فى الجزء المتـــأخر مـــن مـــشروع ترجمتى، مثل "U.p: up" المذكورة آنفا. ولكن توافر الترجمات الفعلية للمقارنـــة ربما لا يصل إلى أهمية مقاربة المترجم نفسه. والمترجمـــان اللـــذان أنتجـــا فـــى منتصف عقد ١٩٩٠ ذلك القلب من 天主 [*tian-zhu*—الرب فى الـــسماء] إلـــى 主天 [*zhu-tian*—رب السماوات]، التى هى حتى أكثر ثناء من التعبير الصينى الذى يقابل "God: رب"، كانت لديهما ترجمتى 豬天 [*zhu-tian*—سماء الخنزير] أمام أعينهما. وأنا واثق من هذه الواقعة على الرغم من أنهما لم يذكراها قـــط.[٣٨] ولكن من الواضح أنهما كانا يفكرون فقط فى القلب لوجه القلب وقررا أن ذلك كان أمينا بما يكفى، دون أن يفكرا لحظة فى المقصد الرئيسى للقطعة.

ولكل الأغراض العملية، فى نهاية المطاف، فإن المقارنة الذهنية لترجمـــات افتراضية هى ما يفعله المترجم، شريطة أن يتبنى المقاربة الـــصحيحة. وعنـــدما يكون المرء قد وصل فى سياق هذه العملية إلى قرار مبدئى بأن نوعـــا مـــا مـــن التحويل الإبداعى ضرورى، فإلى أين يلتفت المرء بحثا عن مصدر إلهامـــه؟ لقـــد وجدت أن المصدر الأمثل للإلهام من أجل عمل المترجم الإبداعى يكمن فى أعماق العمل الأصلى نفسه.

---

(٣٧) أخبرنى صديق مقرب منهما، عندما التقينا فى ١٩٩٦، أنهما كانا قد اســتعارا نــسخته مــن كتـــابى المنشور فى هندرد فلاورز Hundred Flowers عام ١٩٨٧، عندما بدآ ترجمتهمـــا. وأفرطـــا فـــى استخدامها بحيث إن الكتاب كان باليا تماما عندما أعاداه إليه.

٤. من ضَحِك الراوى فى سرّه

هناك تنوع لا ينفد من الحيل التى قد يوظفها كاتب كبير ليحقق هدفــه فــى نصه. وهى تكون أحيانا مزحة، أو تورية، أو تلاعبا آخر بالألفــاظ. لطيفــة مــن لطائف الكلام، أو طريقة لماحة فى وصف شىء أو بث الروح فى مشهد. وتلــك هى حقا الكتابة الأدبية من النوع الذى يمكن أن يتوقعه المرء من أى كاتب مُجيــد، ويمكن تقريبا لأىّ مترجم مُجيد أن ينجح فى أن يستدركها فى النص النهائى، بحيث يستمتع القراء بالفكاهة ويلتقطوا الفكرة.

(مثال ٦. ٤. ١)

> ...Other chap telling him something with his mouth full. Sympathetic listener. Table talk. I munched hum un thu Unchester Bunk un Munchday. Ha? Did you, faith? (*U* 8.691-3)

> ...يحكى له الآخر عن شىء وفمــه مملــوء بالطعــام. أذن صاغية. حديث الموائد. أنا بلعغته وهو فوم بونك **مومشــستر** يومب الخمبيص. ها؟ مش ممكن، صحيح؟ **(طه ٢٩٧)**

هذان رجلان يتناولان غداءهما فى مطعم عندما يدلف **بلوم** ولكنه يتردد هل يأكل فيه أم لا. وهو يراقب واحدا منهما يتكلم وفمه ملآن. وعبارة " I munched hum: التهمته" تعنى بالطبع "I met him: قابلته" مشوَّهة مع وجود الطعام فى فم المتحدث. وبدون معاناة كبيرة ترجمتها أول مرة هكــذا 欠了他 [*qian-le ta*— استدنت منه، كنت مدينا له]. وبدا أن لذلك معنى كتشويه لعبارة 見了他 [*jian-le ta*— رأيته] إذ تقال وفم المرء ملآن، لكن عندما قارنت تأثيرها بالأصــل، كــان وقعها بلا ريب ماسخا جدا، خاليا تماما من أى إيحاء بأكل لحوم البشر الماثل فــى

"munched him: التهمته". وبعدُ فإن هذا الإيحاء ربما كان أبرز ملمح للأصل المشوَّه، ومن شأن ترجمة تفتقد ذلك أن تضعف المقطع بشكل لا يستهان به، لأن الاستجابة التالية "Ha? Did you, faith?: ها؟ هل فعلت، بالذمة؟" ستبدو بلا مضمون أصلا. ولن يكون هناك شيء يصدم السامع وينتزع منه ذلك التعبير المتمثل فى الذهول وعدم التصديق. ولهذا تخيرت مجانسا صوتيا آخر، مجانسا أقرب، فى الحقيقة، وأنتجت هذا:

> 我青期一在恩奇乞銀行煎了他。是嗎？真的嗎？
>
> (Jin tr 1993:386; 1994:254 with corruption; 2001a:260)

والآن فإن العبارة الصينية المشوَّهة 煎了他 [*jian-le ta*] تعنى، حرفيا، "قليته". وآمل أن تكون هذه الترجمة المحسنة صادمة لقراء الصينية بما يكفى ليجدوا ذهول السامع طبيعيا. ومن هنا فكاهة المقطع كله.

(مثال ٦. ٤. ٢)

> The pink edition extra sporting of the *Telegraph* tell a graphic lie lay, as luck would have it, beside his elbow… (*U* 16.1232-3)
>
> شاعت محاسن الصدف أن تستقر الطبعة الوردية، الملحق الرياضى، لجريدة التلغراف، فى كشف الكذب لا تخاف، بجوار مرفقه... (طه ١١٥٣)

وهذا مرة أخرى فى استراحة الحوذية، حيث وقعت المحادثة التى تضمنت مزحة "كرة القطن" (مثال ٥. ٢. ١). تفتتح القطعة المقتبسة فقرة عن ملاحظة بلوم

نسخة من 'الطبعة الوردية' (الطبعة الأخيرة) مــن *إيفنـــنج تلغــراف* *Evening Telegraph* قريبة منه فوق المنضدة. والعبارة موضوع مناقشتنا هنا هى ما يلى اسم الجريدة: "tell a graphic lie: اكذب كذبة مصوّرة".

وتدل بنية العبارة بوضوح على طابعها الشاذ، أى أن هــذه ليــست وحــدة نحوية طبيعية من الجملة. على أنه، ربما بسبب نزعة ناقشناها فى الفصل الثالــث لدى بعض المترجمين، الذين ركزوا أنظارهم على الكلمات المفردة مجــردة مــن الأبنية النحوية، جرى ترجمة عبارة "tell a graphic lie: اكذب كذبة مــصوّرة" بعبارة صينية جاهزة، 謊言連篇的 [*huan-yan-lian-pian-de*: بــصفحاتها المليئة بالأكاذيب]، كواصفة نعتية لــ *التلغراف*. ولعل المقصود من عبــارة 連篇 [*lian-pian*: صفحات بعد صفحات] أن تكون ترجمة 'إبداعية' لكلمة 'graphic: مصوّرة'؟ ولكنها تغدو اتهاما غليظا، يصف الصحيفة كواحدة "تحمل صفحات تلو صفحات من الأكاذيب". ومن الجلى أن المترجمين أنفسهم لم يكلفوا أنفسهم مجــرد عناء استيعاب العبارة كلها، وناهيك بروح النص، مقصد النص.

وكما قلنا مرارا وتكرارا فى مجرى هذه المناقشات، تصرّ مقاربة الاتــساق الفنى على استيعاب (اكتساب) تام لكل شيء يحمله النص المصدر قبل الشروع فى أى مواءمات معجمية أو نحوية أو دلالية. وما من جهد إبداعى يمكن أن يــستحق الاسم بدون أساس متين يقوم على هذا الاستيعاب.

وما من استيعاب ممكن لنص بأىّ طول بدون تقدير ملائم (غريزى غالبــا) لبنائه النحوى وبالمثل لكلماته. ولا تنسجم عبارة "tell a graphic lie: اكذب كذبة مصوّرة" فى البنية النحوية للجملة، فلكى تكون واصــفة كــان يتعــيّن أن تكــون "telling a graphic lie: التى تكذب كذبة مصوّرة" أو "to tell a graphic lie: أن تكذب كذبة مصوّرة". وكما ترِد فى النص، فإن من الجلى أنها تمثل إدراجا لــه وظيفة ما تؤديها كحالة خاصة. ويشير كل من الشكل اللغوى للعبارة وسياقها (دون ذكر أى كذبة فى أىّ مكان منسوبة إلى الصحيفة المحددة المعنية) إلــى وضــعها

كنكتة منقولة كما قيلت. ولا يمكن إلا أن تكون إحدى النكات المتداولة التى يطلقها أهل دبلن الهازلون مستغلين الأصوات: "Telegraph—tell a graphic lie!".

ولكى تحمل روح هذا النص المصدر وفكاهته، يتعيّن أن تمر عبارة " tell a graphic lie: اكذب كذبة مصورة" كلها بتحويل عنيف. وقد تُستبقى القيمة الدلالية لعبارة "tell a lie: اكذب كذبة"، ولكن فى نفس الوقت كان من الأفضل أن يجرى تمثيل تأثير الجناس الصوتى الذى تُحدِثه عبارة "to tell a graphic lie: اكذب كذبة مصورة" فى الصينية أيضا بمجانس صوتى لاسم الصحيفة فى الصينية، 電訊報 [*dian-xun-bao*]، بطبيعة الحال. وكان من الأفضل أن يبدو وقعها كنكتة. وقد أردت بترجمتى لهذه العقدة أن تفى بتلك الأغراض:

《電訊報》沒點兒真心報 (Jin tr 1996a:1118; 1996b:877; 2001a:888)

[*dian-xun bao, mei dianr zhen-xin bao—The Telegraph*, a paper with little sincerity at heart]

[*التلغراف*، جريدة قليل فى قلبها الإخلاص]

عند ترجمته عكسيا إلى الإنجليزية، لن يبدو هذا دقيقا جدا: تبدو كلمة "graphic: مصورة" وقد تركت تماما. لكن التأثير الصوتى الذى تنتجه فى جملة **جويس** يعاد إنتاجه فى صينيتى، وتلك هى حقا وظيفتها الرئيسية. وعند قراءتها بالصينية، *dian-xun bao, bao mei dianr zhen-xin*، ستمثّل العبارة مزيجا هازلا من الجد والمزاح، وفيها تأثير على القارئ الصينى قريب إلى حد بعيد من ذلك الذى فى أصل **جويس**، فيما آمل.[٣٩]

(٣٩) اعتمد **طه** فى إعادة إبداعه للعب اللفظى على السجع. إلا أن عبارة "كشف الكذب" تجعل المعنى المراد (إذا كان **طه** يريد أن الصحيفة متمكنة فى الكذب ولا تخشى أن تخضع لاختبار كشف الكذب)

٥. من شخصيات الرواية

أحد أهم المصادر التى قد ينهل منها المترجم بحثا عن الإلهام الذى يحتاج إليه من أجل الانتقال اللغوى الإبداعى هو عين الشخصيات التى خلقها المؤلف فى العمل الأصلى. والمطرّزة التالية من "**إيثاكا**"، التى ناقشت نكهتها الخاصة فى ورقة بحثية صينية (Jin 1998a:188-90; 1998b:172-3)، جرى تحويل بعض 'وقائعها' بالكامل من أجل أن يتم عرضها فى الصينية بنكهة تناسبها فى السياق، لكن كل التغييرات أجريت بالتماشى مع تصوير **جويس** لشخصية **بلوم**:

(مثال ٦. ٥. ١)

Poets oft have sung in rhyme

Of music sweet their praise divine.

Let them hymn it nine times nine.

Dearer far than song or wine,

You are mine. The world is mine. (*U* 17.412-6)

بك تغنى الشعراء

وشدوا بأعذب الألحان

يلتبس = = مع نقيضه وكأن من أطلق النكتة يرى فى الصحيفة كشفا للكذب ومواجهته بلا خوف! هذا فضلا عن أن جهاز كشف الكذب (lie detector أو polygraph) الذى تستدعيه العبارة لم يكن قد عُرف وقت وقوع أحداث الرواية فى ١٩٠٤، وهو ما يصبح قفزًا على السياق الزمنى (راجع الفصل الرابع، خصوصا القسم ٣).—المترجم.

لك عشرات المرات بلا مراء

دعيني فإنى بك سكران نشوان

يا درة الفؤاد ومرادى فى كل مكان (طه ١٢٠٨)

利用格律加韻脚

奧妙詩歌無盡了

波濤翻滾逐浪高

爾後唯有我詩好

得你就是獨佔鼇

(Jin tr 1996a:1239; 1996b:918; 2001a:930)

وعند ترجمتها عكسيا ترجمة حرفية إلى الإنجليزية، بدون أى من سماتها النَّظْمية الصينية، فهذا ما ستعنيه الأبيات الصينية:

In rhythmical verse with rhyme

Wonderful songs are sung without end

Like tidal waves rolling higher and higher

But mine will be the only song worth singing

For you are mine. I am the top of the world.

فى نَظْم إيقاعى له قافية

تَغَنَّى أغانٍ بديعة بلا نهاية

مثل أمواج المد التى تتقلب أعلى فأعلى

لكن أغنيتى أنا ستكون الوحيدة التى تستحق الغناء

لأنك لى. فأنا على قمة العالم.

لقد أُجرى العديد من التغييرات فى الوقائع عند إنتاج هذه الترجمة الصينية. وتشمل التبديلات الأكثر جذرية:

أ) تُركت "Poets oft have sung: الشعراء دوما غنوا"؛
ب) بُسِطَت "in rhyme: بقافية، مقفاة" لتصبح 利用格律加韻腳، أىْ تقريبا "فى شعر إيقاعى له قافية"؛
ج) قُلِبَت "music sweet: عذب الموسيقى" و"praise divine: مدائحهم السماوية" إلى 奧妙詩歌، أىْ "أغانٍ بديعة"؛
د) "nine times nine: تِسْع مراتٍ تسعًا" حلت محلها 無盡了، "بلا نهاية"؛
ه) تُرِكَت "Let them hymn it: دعيهم يترنموا بها"؛
و) جىء ببيت ثالث جديد تماما وفيه استعارة أمواج المد؛
ز) تُركت المقارنة بالأغنية والخمر، وحل محلها إعلاء فخور من شأن "أغنيتى".

ما من واحد من هذه التبديلات سيكون قابلا للدفاع عنه فى أى مقطع نثرى وصفى أو سردى، لكنها أجريت من أجل إنتاج مطرّزة قد تترك انطباعا جيدا لدى قراء الصينية تقريبا بنفس الطريقة التى تفعل بها مطرزة **جويس** ذلك لدى قراء الإنجليزية. وأرى أن الملامح المهمة لأصل **جويس** هى:

أ) شكل المطرّزة، حيث تكوّن الحروف الأولى للأبيات اسم "Poldy: **پولدى**"؛

ب) كل الأبيات على قافية واحدة؛

ج) بَوْح المغنى بعاطفة لا مثيل لها نحو المخاطَبة؛

د) افتخار المغنى الشديد بكونه فاز بالمخاطَبة.

والملمحان الشكليان هما فى أهمية ملامح المحتوى لأنهما يجعلان الطابع المراهق للقصيدة أشد. وواقع أن **بلوم** عانى الأمرّين ليكتب مثل هذه القصيدة المراهقة فى سن ٢٢، وبالأخص واقع أنه ما زال يفخر بها بما يكفى لعرضها الآن، فى سن ٣٨ الناضجة، على **ستيفن** الذى يحترم هو موهبته الأدبية، يمثل فى اعتقادى لمسة ناطقة من **چويس** فى تصويره لشخصية بطله. وإنما على أساس من هذا الفهم لفن **چويس** قمت بكل تلك التبديلات بحيث تتسنى إعادة إنتاج الملامح الشكلية المهمة والمحتويات الرئيسية بالمثل فى مطرزتى الصينية.

وبما أن هذه الملامح الشكلية هى الآن بالصينية، فى متناول متحدثى الصينية الأصليين فقط، فمن الصعب إلى حد ما تبرير التبديلات مترجمةً ترجمة عكسية. والعلامات الأولى للأبيات الصينية الخمسة، على سبيل المثال، تُقرأ الآن 利奥波爾得 [*li-ao-bo-er-de*]، طبق الأصل تقريبا من 利奥波爾德 [*li-ao-bo-er-de*]، أى "Leopold: **ليوپولد**"، وهى حقيقة غائبة تماما فى الترجمة العكسية، وكذلك الحال مع الأبيات ذات القافية الواحدة. لكنها غنية عن البيان لقراء الصينية وتساعد على منح فن التشخيص عند **چويس** حياته الجديدة فى الصينية. ويصف ناقد صينى صعب الإرضاء أصلا (Tseng 1997:152) هذه المطرزة الصينية بأنها "جوهرة متلألئة فى الترجمة الأدبية".(٤٠)

---

(٤٠) رغم إنتاج طه لأبيات تكوّن حروفها الأولى الكلمة المطلوبة، فإن أبياته ينقصها الوزن ولا تراعى تقاليد صناعة الشعر العربى أو ترجمة الشعر الإنجليزى وهو ما لا يعطى القارئ انطباعا بجدية هذا=

وباعتبارها أمثلة لهذا النوع من الإبداع، أُدرج أدناه ترجمات مختصرة لبعض حالات ناقشتها فى *نبات النفل وعصاتنا الأكل*، وتدل الأرقام على الفصل والباب حيث تَرِدُ تفاصيل كل حالة.

(مثال ٦. ٥. ٢—قارنْ مع *نبات النفل* ٦. ٣)

...then tucked up in bed like those babies in the Aristocrats Masterpieces he brought me another time as if we hadnt enough of that in real life without some old Aristocrat or whatever his name is disgusting you more... (*U* 18.1238-40)

... ثم يتكور فى السرير مثل تلك الأطفال فى كتاب **رائعة أرسطوقراط** الذى أحضره لى ذات مرة أخرى وكأننا ليس لدينا ما يكفينا من ذلك فى واقع الحياة دون هذا **الأرسطوقراط** العجوز أو أيا كان اسمه يزيد من قرفك ... (**طه** ١٣٦٥)

。。。。然後就蜷起身子睡在床上好像他那回帶來的那本鴨梨士多德性〈傑作〉裏的那些嬰兒似的彷彿他嫌我們的真實生活裏頭見的還不夠多還要加上個老多德性還是少德性的弄出那些糟糕圖片來噁心人

(Jin tr 1996a:1401; 1996b:1045-6; 2001a:1058)

=الشعر أو مستواه، وهو أمر لا يتحراه **طه** فى ترجمته لعشرات الأبيات من الأغانى والأهازيج والأناشيد والقصائد فى الرواية، مع حرصه على المعنى العام والقافية.— المترجم.

تُظهر غلطة **مولى**، "Aristocrats Masterpieces: رائعة **أرسطوقراط**"، بدلا من العنوان الصحيح "*رائعة أرسطو* Aristotle's Masterpiece" قصورها التعليمى. ثم تكشف عبارة "some old Aristocrat or whatever his name is: **أرسطوقراط** قديم أو أيا كان اسمه" أنها واعية بالخلط الحادث عندها لكنها لا تبالى. وكل من الغلطة وطريقة استخفافها بها سمتان مميِّزتان لشخصيتها.

وكانت هذه اللمسة الكوميدية فى تشخيص **چويس** ستضيع فى حالة ترجمة "Aristocrats: **أرسطــو قراط**" حرفيا إلى 貴族 [*gui-zu*—أرستقراطى]، وهو ما لا يمكن أن يكون غلطة يرتكبها أى شخص يتحدث الصينية لأنها لا تمت بصلة من أى نوع إلى الاسم الصينى الراسخ لـــ **أرســطو** 亞裏斯多德 [*Ya-li-shi-duo-de*]. كما أنه لن يكون من الممكن إنقاذ هذه اللمسة فى حالة إحلال اسم العَلَم الصينى لـــ **أرسطو** محل الغلطة، إذ إن ذلك 'التصويب' سيمحو بــضربة واحـــدة جهل **مولى** ولامبالاتها خلية البال.

وكان ما طبختُه لتمثيل غلطة **مولى**، بالاستفادة من سمات لدى بعض النسوة الصينيات سريعات الكلام وجدتها تتفق مع طبــع **مـــولى**، هـــو 鴨梨士多德性 [*yar-li-shi-duo-de-xing*]. و鴨梨 [*yar-li*] هو نوع من الكمثرى رائج حول منطقة تيانچن Tianjin، و德性 أو 德行 [*de-xing*] هو تعبير شائع جدا عـــن الازدراء فى لغة الحديث الصينية، وقد لاحظت أن النساء فى الــشمال مغرمـــات باستخدامه، ومعناه يتراوح بين "هراء" و"دنىء". وهذا التتابع من الكلمـــات التـــى تدعو بها **مولى أرسطو** بالصينية تعنى "أستاذ كمثرى البطة كثير من الهراء"!

وعندما يستقر ذلك التتابع فى عقلها باعتباره تذكُّرها الغائم لاسم المؤلــف، يصبح من الطبيعى تماما بالنسبة لها، حيث تقول **مـــولى** المتحدثـــة بالإنجليزيـــة

"some old Aristocrat or whatever his name is: **أرسطوقراط** قديم أو أيا كان اسمه"، أن تقول بالصينية: 老多德性還是少德性的 [*lao-duo-de-xing huan-shi shao-de-xing de*]: "رجل قديم يقول الكثير أو القليل من الهراء".
(مثال ٦. ٥. ٣ - قارن مع *نبات النفل* ٢. ٥)

STEPHEN

(*catches sight of Lynch's and Kitty's heads. ...he points to himself and the others*) Poetic. Uropoetic. (*U* 15.4386-88)

ستيفن

(يلمح رأس **كيتى** و**لينش**. ... يشير إلى نفسه وإلى الآخرين)
شاعرى. شاعرى حديث. (**طه** ١٠٤٩)

有詩意，小水的濕意。 (Jin tr 1987:168; 1996a:1099; 1996b:804; 2001a:813)

[*you-shi-yi, xiao-shui de shi-yi*]

الكلمة المفتاحية هى "Uropoetic"، وهى استعراض لوذعى من **ستيفن** لضلاعته كما هو جلى. وهذه الاستعارة التقنية من اليونانية بمعنى "متعلق بإفراز البول" (*قاموس أكسفورد*) التى ليس لها شأن بالشعر، تقيم صلة مفاجئة بين هذين الأمرين منقطعى الصلة تماما. وإذ ينطقها **ستيفن** عند هذه النقطة، فهى ضربة قديرة من **چويس** فى تصويره لهذا الشاعر الشاب الذى خلقه من شبابه هو. فهى من ناحية تعطى مؤشرًا على حالة ذهنية تنتابه فى سكره تمكنه من أن يجد فى مصيبته هو تسلية منفرج وأن يدعوها "poetic: شاعرية، شعرية". وهى من

الناحية الأخرى، تركز الضوء على المَسْخَرة المتمثلة فى طابور يبدأ من الجنديين الإنجليزيين الذين يتركان العاهرة لكى يتبوّلا. وفى نفس الوقت، يشير الإنتاج اللحظى لاستعارة أكاديمية ملائمة بصورة تدعو للاستغراب الشديد إلى مزاج **ستيفن** المكتسب بالدرس وفطنته الأدبية.

وترجمتى للسطر 有詩意、小水的濕意 [*you-shi-yi, xiao-shui de shi-yi*]، التى توصلت إليها بعد ساعات طويلة وربما أيام من التردد والمناقشة، لن تعنى أى شيء إذا ترجمت عكسيا بصورة حرفية إلى الإنجليزية: "شعرى، بلَل التبول". لكن ذلك سيكون نتيجة منطقية للنزعة المقيدة للكلمة المتمثلة فى عملية الترجمة العكسية. وبينما يُمَفْصل **ستيفن چويس** لعبته اللفظية الإنجليزية على بادئة إنجليزية، فإن نظيره الصينى يُمَفْصل لعبته اللفظية على عنصر صينى شبيه باللاحقة مرتبط بتورية.

فالتعبير 小水 [*xiao-shui*]، الذى يعنى حرفيا "ماء صغير"، هو تعبير من الطب الصينى التقليدى يعنى "بول". وبما أن العلامة 水 [*shui* — ماء] لا تستخدم عادة فى الكلام الصينى السائد لتحيل إلى البول كما هى كلمة "water: ماء" فى الإنجليزية، فإن هذا التعبير 小水 [*xiao-shui*]، وهو غير شائع الاستعمال خارج الدوائر المهنية للطب الصينى، له وقع معرفى وتقنى مثل مفردة **ستيفن** ببادئتها الكلاسيكية. والتورية معقودة بين العلامة الرئيسية 詩 [*shi* — شعر] للمفردة الصينية الأولى 詩意 [*shi-yi* — شعرى] والعلامة الرئيسية 濕 [*shi* — مبتلّ] للمفردة الصينية الثانية 濕意 [*shi-yi* — مائل للبلل]، التى يمكن النظر إليها كنتيجة طبيعية للتبول. لكن رغم أن 詩意 [*shi-yi*—شعرى] تعبير سائد بين الصينيين المتعلمين، فإن نظيره فى الطرف الآخر من التورية 濕意 [*shi-yi*—مائل إلى البلل] هو من نحت **ستيفن** الصينى. وهو موضوع نحويا فى الجملة

الصينية وكأنه مرادف للفظ "uropoetic: متعلق بإفراز البول"، وتحمل هذه المفردة المنحوتة إيهاما ربما أكثر تعقيدا مما يمكن أن نجده فى أصلها. كما أن 意 [yi]، العلامة الثانية لكل من المفردتين الصينيتين، هى عنصر شبيه باللاحقة يوجد بشكل طبيعى فى المفردات المجردة أو نحو ذلك مثل "شعرى"، "جذاب"، "عاطفى"، إلخ. إنها قفزة جلية مقطوعة الصلة بما قبلها بعد "wet: مبتل" المتداولة جدا. ولكن بالنسبة لأى قارئ صينى، بينما تدل العبارة ذات العلامات الخمس 小水的濕意 [xiao-shui de shi-yi] بوضوح على "بلَل التبول"، فإن التلازم غير المألوف فى المفردة 濕意 [*shi-yi*—مبتل] سيستوقفه فى الحال كتورية لافتة للنظر مقابل 詩意 [*shi-yi*—شعرى]، خاصة وقد نطق **ستيفن** لتوه بتلك المفردة.

إذن توجد الآن، إضافة إلى طبقات المعنى الثلاث كما فى الأصل، تورية جديدة زُجَّ بها فى السطر، مما يعطى القارئ الصينى انطباعا يشبه هذا بعض الشىء فى الإنجليزية: "Poetic. The wet poetry of micturition: شعرى. شعر المَثْن المبتل". ويقوّى هذا، فى اعتقادى، تصوير شخصية **ستيفن** وهذه حيلة ربما كان **جويس** نفسه سيلعب بها لو أنها كانت ممكنة فى الإنجليزية.(٤١)

(مثال ٦. ٥. ٤—قارن مع *نبات النفل* ٥. ٤)

Heart to heart talks.

Bloo....Me? No.

Blood of the Lamb. (U 8.7-9)

حديث من القلب للقلب.

---

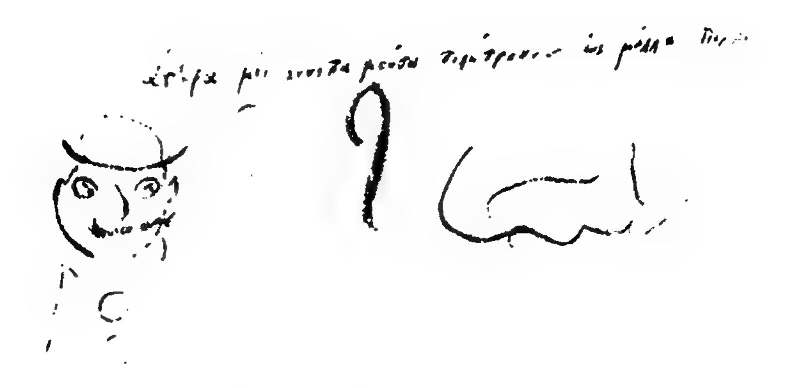
(٤١) "شعرى حديث"، ترجمة **طه** لـ "uropoetic". فضلا عن أنها لا تقيم أى علاقة تورية من قريب أو بعيد مع الكلمة السابقة لها "شعرى". فمن غير المفهوم لماذا أخذ البادئة "-uro" فيها على أنها تعنى "حديث". وهى التى لا يمكن أن تعنى إلا "بولى" أو "يوريا" أو "ذيلى".— المترجم.

بلو....أنا .Blood لا.

بيضوا ثيابهم فى دم الخروف. (**طه** ٢٦١)

يقع هذا فى تيار وعى **بلوم** وهو يلقى نظرة خاطفة على "المنشور" الذى ذكرناه فى الفصل الرابع. إن ما يقابل عيونه أولا هو هذه الكلمات " Heart to heart talks. Bloo...: أحاديث من القلب للقلب. **بلو**...". يجوز أن ثمة طية فى الوريقة تمنعه من رؤية الكلمة الكاملة مرة واحدة، وهو يتساءل ما إذا كانت الكلمة الكاملة هى اسمه "Bloom: **بلوم**". لكنه، متابعا القراءة، يرتاح لاكتشافه أنها لا شأن لها به. فالعبارة على الوريقة هى "Blood of the Lamb: دم الحمل".

ولم يكن ليغدو من الصعب للغاية إعادة عرض اقتصاد **چويس** النابض بالحياة فى استخدام الكلمات عند ترجمتها باستثناء المعضلة التى تسببها نصف الكلمة "Bloo: **بلو**". فلا يمكن للمرء أن يترجمها لا صوتا ولا معنى. وسيكون المخرج الأسهل، بالطبع، مجرد إيراد اسم العلم الجزئى 布盧 [*bu-lu*]، باعتبارهما المقطعين الأولين من الثلاثة التى يتعين فى الصينية قولها مقابل الاسم وحيد المقطع "Bloom: **بلوم**". وسيجعل هذا عبارة "Me?: أنا؟" التالية فى عقل **بلوم** طبيعية. ولسوء الحظ، فإن ذلك المخرج سينتهى إلى طريق مسدود فى الحال. فكيف لأى قارئ صينى على الإطلاق أن يرى الصلة بين نصف الاسم 布盧 [*bu-lu*] وكلمة 血 [*xue*]، التى تعنى "دم"؟ ومن الناحية الأخرى، فإذا تم الأخذ بمعنى كلمة "دم" وترجمت "Bloo: **بلو**" 血 [*xue*] أو ربما بجزء من تلك العلامة، فلماذا يفترض بها إذن أن تستوقف **بلوم** بطريقة تنتزع منه السؤال الاستنكارى التهكمى "Me?: أنا؟"؟



الشكل ٤. بلو...أنا؟ Bloo....Me?

رسم **جويس** الكاريكاتيرى لــ **بلوم**، كما هو مستنسخ فى ***نبات النفل*** (Jin 2001b:1) و**إلمان** (Ellmann 1982:plates. XXXVII)

ولست فى سبيلى إلى إعادة ذكر المسار الطويل والمتشابك لحيرتى فى أمر هذه النصف-كلمة ومقارنته مع ترجمات لغات أخرى وقد وصفته بالفعل فى موضع آخر (Jin 1998c:224 *ff* and 2001b:126 *ff*)، وسأكتفى بقول إنه استغرق أطول كثيرا كثيرا من "ساعات" **ويلى**. وأخيرا استقيت إلهامى من روح بطله الرئيسى المعذَّبة التى يصورها **جويس** بعناية فى أعماق روايته وترجمت النصف-كلمة "Bloo": **بلــو**" بالمفردة الصينية التى تقوم مقام حمَل: 羊羔 [*yang-gao*]:

推心置腹的談話。

羊羔…我？不對。

羊羔的血

(Jin tr 1993:349; 1994:226; 2001a:231)

والعبارة الصينية التى يمكن أن تكون ملائمة فى مطلع الوريقة علــى غــرار "Blood of the Lamb: دم الحَمَل" يتعين أن تكون مبنية من الكلمــات معكوســة، أى، 羊羔的血 أو 羔羊的血، وتعنــى "the Lamb's Blood: دم الحمــل". إذا فالمفــردة الصينية التــى تقــوم مقام "حمل"، ســواء 羊羔 أو 羔羊 [yang-gao أو gao-yang — وكلتاهما تصحّان على "حمل"]، هى ما يراه بلــوم الــصينى أولاً عندما يلقى نظرة خاطفة على الوريقة. والسبب الواقعى الذى يجعل مفــردة "حمــل" تقود **بلوم** إلى التفكير فى نفسه يكمن فى سلسلة المهانات التى قد عاناهــا مــن أول اليوم. لا تظهر كلمة "مهانة" أبدا فى نص **چويس** فى سياق متصل مع ما كان علــى **بلوم** أن يمر به، ولكن ذلك هو بالضبط ما أخذ بلوم يعانيه مرة بعد مرة، من الرسالة التى وصلت صباحا موجهة إلى زوجته بصفتها "السيدة **ماريون بلوم** Mrs. Marion Bloom" من حبيبها **بليزس بويلان** Blazes Boylan، والتمييز ضده فيما يخــص الجلوس فى العربة الجنائزية، والتوبيخ البارد الذى يوجهه إليه المحامى منتــون ردًّا على اهتمامه المهذب المتكلِّف، حتى ما كان منذ لحظات قليلة فحسب قبيــل حادثــة الوريقة هذه، عندما صرخ فيه محرر الجريدة التى يعمل فيها بإهانة جارحة عنــدما توجه **بلوم** منه بخصوص إعلان لتاجر: "يمكنه أن يقبِّل مؤخرتى الملكية الأيرلندية"، زعق فيه المحرر بصوت عالٍ فى الشارع المزدحم (U 7.991). ويبــدو أن بلــوم راح يعانى كل تلك المهانات باستكانة، دون أن ينطق بكلمة ردا عليها، ولكن لابد أنه كان يكظم غيظه فى داخله، ليس فقط إزاء الإهانات والأفعال المزدرية نفسها، ولكن أيضا إزاء خنوعه هو الصامت. وكان بإمكانه أن يصف نفسه هاجيا بأنه "مثل حَمَل". وهذا ليس فقط محض "تفكيك" للنص، بل قراءة متمعنة للشخــصية كمــا أبــدعها چويس. ذلك أن بلوم ليس رخوًا بأى حال، ويشهد بذلك الهياج الذهنى الــذى يدفعــه أخيرا لينفجر ثائرا على التحرش الفظ من المواطن باليهود بردّه المفحم "إلهكم كــان يهوديا. كان المسيح يهوديا مثلى." (U 12.1808).

ولحسن الحظ الشديد، فى الحقيقة، يمدنا نص چويس نفسه فيما بعد ببرهان ساطع على صورة بلوم الذهنية عن نفسه باعتباره شاة تبتلع بوداعة تلك الإهانات. يَرِد المقطع التالى فى "**إيومايوس** Eumaeus" (الحلقة السادسة عشرة)، عندما يسترجع بلوم بعد ساعات طوال ذلك التصادم مع المواطن:

> At the same time he inwardly chuckled over his gentle repartee to the blood and ouns champion about his god being a jew. People could put up with being bitten by a wolf but what properly riled them was a bite from a sheep. (*U* 16.1638-40)

> وفى ذات الوقت ضحك سرا لسرعة بديهته فى الرد على المواطن والدم والجرح لأن إلهه كان يهوديا. فالناس تتحمل بل تتوقع عضة الذئب لكن أشد ما يغضبهم هى عضة الشاة. (**طه** ١١٧٢)

إذن فالصورة الذهنية التى يرى بلوم نفسه عليها كشاة مروَّضة، رغما عنه إنْ جاز القول، كانت هناك طول الوقت كامنة فى خلفية عقله. وعلى أساس من هذا الواقع النفسى داخل عقل **بلوم**، فإن من الطبيعى تماما أن يظن **بلوم** خطأً، عند رؤية الكلمة التى تقوم مقام "حمل"، أنها إشارة إليه هو نفسه.[٤٢]

---

(٤٢) ترجمة **طه** لما يقرأه بلوم أولا على المنشور هى تصويت للأحرف الأولى من كلمة "blood: بلـود. دم" وهو نفس تصويت الأحرف الأولى من اسم بلوم: "بلو". ثم يلجأ إلى إيراد كلمة "دم" كما هى بالإنجليزية: "Blood" مقدما إياها على جواب بلوم على نفسه بالنفى "لا". إلا أن هذا يستمر بعد ذلك مترجماً العبارة الكاملة دون أن تكون كلمة "دم" بأى من اللغتين هى أول كلمة! بهذا يرتبك الموقف تماما ويضيع أبسط معانيه بسبب ظهور كلمة "Blood: دم" على نحو لا يفهمه القارئ العربى قبل إجابة (متأخرة؟) من بلوم على نفسه، تليها جملة تجيء فى أوسطها الكلمة العربية المقابلة لتلك الكلمة التى سبق أن أوردها بالإنجليزية والتى يُفترض الآن أنها أول ما وقعت عليه عين **بلوم** الذى يقرأ بالإنجليزية وبالتالى أول الجملة! (رغم أن مجرد إيراد بقية نص المنشور بالإنجليزية كما يورده **چويس** ربما كانت سيكفى كمخْرج يكمل به ما فعله من إيراد الكلمة الإشكالية الإنجليزية.)

٦. سر الراقص على الحبل

تأتى خفة وحرية الراقصين على الحبل من التدريب الطويل والمستمر على الإمساك المحكَم بمركز الجاذبية عبر كل حركاتهم الطليقة فى الظـــاهر. ويتمتـــع

ولكن لماذا ترجم **طه** عبارة "Blood of the Lamb: دم الحَمَل" إلى "بيّضوا ثيابهم فى دم الخروف"، فمن أين جاء ولماذا بالكلمات الثلاثة الأولى؟ .

بعد أن يقرأ بلوم العبارة يتابع القراءة ويتردد ما يقرأه واستجاباته له فى تيار وعيه، ومن ذلـــك: " All are washed in the blood of the lamb" (U 8.10) ويترجمها **طه**: "فالكل يغتسل فى دم الخـــروف" (**طه** ٢٦٢). ثم تُستدعى نفس الفكرة بجملتين شبيهتين مرة فى نفس الحلقة وأخرى نحو نهاية الحلقـــة الرابعة عشرة. لقد أراد **طه** إذن استخدام الفكرة فى اقتباس **جويس** الأول من الوريقة—دون أن يفعـــل **جويس** نفسه ذلك، ولكن دون غرض واضح.

إن مصدر عبارة الوريقة هو ***العهد الجديد***، حيث يجىء فيه: "هَؤُلاَءِ هُمُ الذين أَتَوا مِنَ الضِّيقَةِ الْعَظِيمَةِ، وَقَدْ غَسَّلُوا ثِيَابَهُمْ وَبَيَّضُوهَا فى دَمِ الْحَمَلِ" (رؤيا ٧: ١٤)، والآية فى ***نسخة الملك جيمس*** على هذا النحو: = These are they which came out of great tribulation, and have washed their" robes, and made them white in the blood of the Lamb.="، إذا فمـــا يقـــوم مقـــام " the blood of the Lamb" هو "دم الحمل"، والسؤال الآن: لماذا إذن استعمل طه "الخروف" بـــدلا مـــن "حمل" وهو ما يُفترض أنه لفظ ***الكتاب المقدس***؟ ربما تتضح غرابة هذا الاستعمال إذا علمنا أن الحمل فى الآية ما هو إلا **المسيح** نفسه، مع كل الدلالات المرتبطة به فى كلمة "حمل". ممـــا يجعـــل كلمـــة "خروف" هنا تبدو ضد السياق الدينى واللغوى والقصصى معا. (يُرمز للمسيح بـــ "راعى الخـــراف".

إلا أن طبعة ***الكتاب المقدس*** من ترجمة **فان دايك** وآخرين، عن "اللغات الأصلية"، لا تزال حتى اليوم تورد الآية كما اقتبسها **طه**: "هَؤُلاَءِ هُمُ الذين أَتَوا مِنَ الضِّيقَةِ الْعَظِيمَةِ، وَقَدْ غَسَّلُوا ثِيَابَهُمْ وَبَيَّضُوا ثِيَابَهُمْ فى دَمِ الخَرُوفِ".)

السياق التاريخى أيضا تنتهكه بنية جملة **طه** التى افترضت أن النص الأصلى فيه "بيضوا ثيابهم washed their robes" بينما كان المنشور الحقيقى للجماعة المسيحية المذكورة، حسب تحقيق **جيفورد** للسطر ٩ من الحلقة الثامنة، يوجه سؤالا هو: "Have you been washed in the blood of the Lamb?: هل غُسلتم فى دم الحمل؟" وهى وقائع تاريخية على خلفية ***يوليسيز*** التزم بها **جويس** بل وتعد روايتـــه سجلا لها. كما أن ***الكتاب المقدس*** أحد أهم النصوص على خلفية الرواية وأحد أهم العناصر المـــؤثرة فيها على رأس مفردات أخرى من الثقافة المسيحية.—المترجم.

المترجم المبدع بخفة مماثلة عندما يفلح فى الاحتفاظ بالتوازن الدقيق على مستوى الاتساق الفنى للعمل الأصلى. ويكون هذا التوازن أدق بكثير من توازن راقصى الحبل لأنه، على عكسهم هم الذين بإمكانهم الاعتماد على أوزان متطابقة على كلا الجانبين، يتعين على المترجم أن يتلاعب بثقلين لا يكونان متطابقين قط بحكم طبيعتيهما.

ما هما بالضبط الثقلان على زانة توازن المترجم؟ هناك على أحد الطرفين رسالة النص المصدر، بما فى ذلك روحها ومادتها ونكهتها، كما يدركها قارئ النص المصدر. وهناك على الطرف الآخر الرسالة أو الرسالة المتخيلة مقدما والخاصة بالنص النهائى ويجرى تصوُرها على النحو الذى سيدركها به القارئ المتوقع للنص الهدف. والتفاوض على التوازن الدقيق أمر ينطوى على مناورة دقيقة لأن كلا من المعلومات الوقائعية والنكهة قد يتعين مواءمتها خلال الانتقال اللغوى والثقافى، لكن التوازن يمكن التفاوض عليه إذا أبقى المترجم دائما الرسالة، وليس فقط الكلمات، فى مركز رؤيته.

وهناك شرط مسبق مطلق، على كل حال، قبل أن يتسنى أصلا العمل من أجل أى توازن. إن على المرء أن يعلم بدقة مقدار الوزن على الطرف الأول. وتتلخص المسألة فى واقع الأمر فى نفس التمييز الذى حاولنا تحديده بين التوجهات المختلفة. خذ عبارة "tell a graphic lie: اكذب كذبة مصوّرة" من المثال ٦. ٤. ٢. فعندما يُصرف الانتباه تماما إلى بعض الكلمات فقط، فإن "tell a lie: اكذب كذبة" تبدو الجزء الأهم من المعلومات الوقائعية. وعلى أساس هذا الفهم، أو بالأحرى سوء الفهم، سيبدو من المبرر أن تكون 'مبدعا' مع الكلمة الأقل أهمية "graphic: مصوّرة" وتترجم العبارة إلى 謊言連篇的 [*huan-yah-lian-pian-de* — بصفحاتها المليئة بالأكاذيب]. إنها لَنتيجةٌ تدعو إلى السخرية ولكنْ من الصعب تفاديها من جرّاء المقاربة المقيدة بالكلمة تتمثّل فى تشويه معانى الكلمات التى لا يبدو لها معنى فى السياق. ويُربِك ذلك الفعلُ 'الإبداعى' التوازن تماما وذلك

ببساطة لأن المترجم لا يدرى حتى ماذا عسى أن يكون هذا الذى ستجرى موازنته، وهو الذى لم يجرب قط أن يدرك الرسالة المصدر بصفته قارئا للغة المصدر.

وتبدأ إعادة الإبداع الفنى الحقيقية فقط بعد أن يكون المترجم قد تغلغل فى بيئة اللغة المصدر واكتسب فهما تاما للرسالة المصدر، ومن ضمن ذلك العناصر الثلاثة جميعها، التى ستعينه على معرفة ما هو المطلوب للحفاظ على توازن المرء فى الأداء. ولابد من الاعتراف بأنه حتى المترجم الأكثر موهبة ووعيا بالرسالة عُرْضة، بسبب الطبيعة المتقلقة للأداء، للانزلاق بين كل لحظة وأخرى، على عكس الراقص واثق الخطوة على الحبل الحقيقى. بَيْد أنه يوجد، بصورة عامة، أساس واقعى للتوقعات المتفائلة إذا كان المرء جادا بخصوص التوازن ويُبقى على يقظته إزاء الاتساق الفنى لما تجرى ترجمته. إن الاتساق الفنى هو مركز الجاذبية الذى سوف يمكنه من أن يبقى متوازنا. برشاقة تزيد أو تقل، لكنْ متوازناً. ويمكن أن تكون العملية مليئة بلحظات معذِّبة، عندما يكون العمل الذى تجرى ترجمته لعبقرى صاحب "موهبة تكاد تكون أليمة" فى التعبير الأدبى، لكن الإحساس بالقدرة على الحفاظ على ذلك التوازن فى جلب فنه بثرائه الأصلى إلى بيئة اللغة الجديدة سيكون أسمى مكافأة للمرء الذى يشارك المؤلف حبه للفن.

الفصل السابع

ترجمة الأصداء

أصداء الكلمات فى عمل فنى تتبعها مثل النغمات التوافقية للّحن التى تأتى عبر الهواء بعد أن تكون الموسيقى قد عُزفت. وتشكل طريقة معالجتها عند عرض الرسالة فى البيئة اللغوية الجديدة واحدة من أكثر المسائل رهافة فى الترجمة الأدبية، وإحدى القضايا التى لم تناقش كثيرا.

١. اتساق جرادجريندىّ أم فنى؟

إحدى الطرق الممكنة هى ببساطة أن تتجاهلها. إنها عالقة فى الهواء، لكن أولئك الذين لا ينصتون إليها قد لا يسمعونها بالمرة. وقد يرى أولئك الناس حتى إن من المبرَّر (ربما كانت هذه فكرتهم عن "الاتساق") تبسيط الأشياء بإزالة التداعيات، تماما كما يفعل السيد **جرادجريند** Gradgrind ذو الأصابع مربعة الشكل، الشخصية التى رسمها **تشارلز ديكنز** Charles Dickens فى ***أوقات عصيبة*** *Hard Times*. ففى حوار قصير مع تلميذة يقابلها لأول مرة وتدعو نفسها **سيسى چوپ** Sissy Jupe، يغير السيد **جرادجريند** اسم البنت فى الحال، بدون لحظة تردد. "**سيسى** ليس اسما"، قال السيد **جرادجريند**. "لا تسمّى نفسك **سيسى**. سمّى نفسك **سيسليا** Cecilia" (Dickens 1984:4).

لقد اقتبست من **ديكنز** الحوار كاملا بما فيه هذا الأمر الذى يُمليه السيد **جرادجريند** فى مناقشتى لاسم **سيسى كافرى** Cissy Caffrey فى قطعة بعنوان "**ماذا وراء اسم من الأسماء** What's in a Name" (Jin 2001b:152 *ff*). إن **سيسى**، الفتاة المفعمة بالحيوية فى "**نوزيكا** Nausicaa" (الحلقة الثالثة عشرة) والتى تظهر فيما بعد بصفتها البغى المثيرة للشفقة إلى حد ما فى "**سيرسى** Circe"

(الحلقة الخامسة عشرة)، كان الفتور سيلحق بأصدائها المفعمة بالحيوية والمثيرة للشفقة فى آن معا لو `صَحّح` اسمها إلى **سيسليا** أو ترجم صوتيا باعتباره اسما رسميا. وستكون تلك لمسة السيد **جرادجريند** الخشنة والجلفة فيما يتعلق بأسماء الكنية. والرأى المطروح فى تلك القطعة هو أننا يَحْسُن أن نتحاشى مثل هذه اللمسة **الجرادجريندية** فى معالجة الأسماء ذات المغزى. ذلك أن الاسم **سيسى** Sissy أو **سيسى** Cissy، إذا تُرجم بمفردة صينية ودودة مثل 妹子 [*meizi*—أختاه، بُنيّتى]، سيجلب إلى الصينية خلفية خاصة بعائلة أرق حالا حيث يسمى أب مُحبٌ طفله بقليل من الالتفات إلى الرسميات.

وقد كان ثمة تطور جديد يعطى دراستى لهذه القضية انعطافة مدهشة منذ أن كتبت "**ماذا وراء اسم من الأسماء**" فى تشارلوتسفيل عام ١٩٩٧. فأثناء جولة أخيرة من المحاضرات فى الصين، عثرت على ترجمتين صينيتين لـ ***أوقات عصيبة*** لـ **ديكنز**، وتورِد كلتاهما نفس الاسم **سيسى** ضمن نفس ذلك الكلام الذى قاله السيد **جرادجريند** مترجمًا صوتيًا باعتباره اسما رسميا: 西絲 [*xi-si*]. وتجرى الترجمة الأحدث (١٩٨٢) على هذا النحو:

> "西絲不是一個名字，" 格雷因先生說。
> "你的名字是塞西莉亞。"

> ["西絲 [زى–سى *xi-si*] ليس اسما،" قال السيد **جرادجريند**.
> "اسمك هو **سيسليا**."]

لماذا لا يكون 西絲 [زى–سى *xi-si*] اسما؟ لا أظن أن أى قارئ صينى سيكون قادرا على أن يرى أى سبب وراء هذا الحكم الآمر الناهى. على الأخص وقد كانت هناك جميلةٌ شهيرة جدا فى التاريخ الصينى تصادف أن تدعى 西施 [زى–شى *xi-shi*]، فلماذا ننكر على 西絲 [زى–سى]، المقارب له جدا، أن يكون اسما؟ فى تلك الترجمات يكون السيد **جرادجريند** أشبه برجل وصل متأخرا: فقد استبقه

المترجمون بتطبيق مذهبه على اسم الكنية **سيسى** قبل أن تكون لديه هو نفسه فرصة. وهو يبدو مثل أحمق يحاول بتصلُّب أن 'يصحح' غلطة لم تعد موجودة.

لكن أكبر تأثير مثبِّط تحْدِثه اللمسة **الجرادجريندية** نجده فى معاملة أسماء الكنية الاجتماعية. وبسبب الأدوار الدالة التى تلعبها أسماء كنية مثل **بَك (مليجن)** Buck (Mulligen) و**بليزس (بويلان)** Blazes (Boylan) فى جو ***يوليسيز***، عالجتها معالجة مفصلة إلى حد كبير فى مقالى ذلك، ببيان للعمليات المعقدة التى خضتها فى تحديد حالات أسماء كنيتهم ومعانيها الدقيقة. وسوف أورِد هنا فقط جدولا مبسطا للمقارنة، يحتوى أيضا على اسم أقل أهمية بكثير، **پيسر بيرك** Pisser Burke. وما تجرى مقارنته هو أسماء الكنية الصينية التى ابتكرتها متبعا مقاربتى الخاصة بالاتساق الفنى والأسماء نفسها مترجَمةً بواسطة مترجمين آخرين يكتبونها صوتيا باعتبارها أسماء رسمية، وهو ما أصنفه تحت فئة 'النهج **الجرادجريندى**' بسبب تأثيره المُثبِّط مثل قرار السيد **جرادجريند** بشأن **سيسى** فى رواية **ديكنز** الإنجليزية (وليس فى ترجماتها الصينية المذكورة آنفا):

نهجان فى ترجمة أسماء الكنية

اسم الكنية الأصلى	النهج الجرادجريندى	الدلالة الضمنية	مقاربة الاتساق الفنى	المعنى
بليزس (بويلان) Blazes (Boylan)	布萊澤斯 [*bu-lai-ze-si*]	معدومة	*yi-*] 一把火 [*ba-huo*	لهب من النار
بك (مليجن) Buck	[*bo-ke*] 勃克	معدومة	壯鹿 [*zhuang-lu*]	غزال ذكر قوى

(Mulligen)				
پيسر بيرك Pisser Burke	匹塞·伯克 [*pi-sai bo-ke*]	معدومة	尿伯克 [*niao bo-ke*]	بَول بيرك[٤٣]

ومن السهل أن نرى أىّ اختلافات يستتبعها النهجان فى الصور المعروضة لقراء الرواية مترجَمةً. وأى صورة كانت ستصل إلى القارئ الصينى من نظرته الأولى للرواية، التى تبدأ على نحو لافت للنظر بهذه الكلمات " Stately, plump Buck Mulligan ...: ... **بك مليجن** البض ذو الأبهة ..."[٤٤]، إذا كان **بك** مجرد اسم رسمى بلا معنى ليس له شأن بالحيوان الذكر القوى؟ وماذا سيصنع القارئ، إذا أخذنا مثالا آخر، بعبارة **بك مليجن** فى وصف ذاته " Tripping and sunny like the buck himself: خفيف الحركة ومرح مثل الظبى نفسه" (*U* 1.42)[٤٥]، إذا لم يكن **مليجن** مرتبطا بذلك الحيوان على الإطلاق؟ لكن هذين السؤالين يتعلقان بجملتين فقط، بينما تظهر أسماء الكنية الثلاثة تلك أكثر من مائتى

(٤٣) الترجمات العربية لأسماء الكنية هذه على الترتيب هى: إبليسيز (بويلان)، بوك (ماليجان). بول بيرك (عند **طه**)؛ بليزس (بويلان). بك (مليگن) (عند نيازى). وبينما يكتب نيازى أسماء الكنية صوتيا دون أن يحيد عن ذلك، فإن **طه** على عكسه يحوّرها أو يغيرها كلية. فمع الاسم الأول استخدم اسم "إبليس" مقابل "Blazes" الذى يعنى ألسنة لهب جاعلا الاسم يبدو مقاربا للأصل صوتيا. ومع الاسم الثانى ترجم "Piss" (وهى من الإنجليزية البذيئة أو الشوارعية بمعنى بول أو يتبوّل) فى "Pisser" (اسم الفاعل) إلى "بَوّل" أو "بُول" (فصحى أو أو عامية "مهذبة") دون زيادة. وهناك مشكلة فى ترجمة اسم الكنية الأخير (غير الفرق فى المستوى اللغوى) وهى أن بول قد تقرأ (دون تشكيل وهو الحادث فى الترجمة المنشورة) ككتابة صوتية لأسماء مثل "Paul" أو "Powell". طالما أن العرب لا يلتزمون بالتفريق بين "b" و"p" عن طريق "ب" و"پ" على التتابع. وبالتالى فلا نستبعد أن تكون "ب" تصويت "p". ولا يمكننا أن نرى كيف يتصرف **نيازى** فى اسم الكنية هذا نفسه لأن أول ظهور له فى الأصل فى الحلقة الثانية عشرة "**السيكلوپات** Cyclops"، بينما تتوقف ترجمة **نيازى** المنشورة بعد الحلقة التاسعة.—المترجم.

(٤٤) "... **بوك ماليجان** ربيلا بفخامة ..." (**طه** ١)؛ "بجلال ... **بك مليگن**..." (**نيازى** ١٣).—المترجم.

(٤٥) "رشيق مشمس كالظبى ذاته" (**طه** ٣)؛ "راقصا ومرحا مثل ذكر الظبى بالذات" (**نيازى** ١٤).— المترجم.

مرة عبر الرواية، وفى كل مرة تأتى معها بصورة الحيوان خفيف الحركة أو البول أو اللهب كجزء من الصور التى يقدمها النص. وكل ذلك مفقود مع النهج **الجرادجريندى**.

٢. معنى ما لا معنى له

على عكس أسماء الكنية، فإن أسماء الأعلام لا تعنى أو ليس من المفترض أن تعنى عادة أىّ شيء أكثر من تحديد هوية الشخص. أما المضامين المحتملة للكلمات فإنها تترك وشأنها عادة: لا أحد سيفكر فى حدَّاد blacksmith عندما يلتقى بشخص اسمه السيّد **سميث** Smith. ولا أحد سيتذكر، عند مخاطبة واحدة اسمها **ڤرچينيا** Virginia، ملكة إنجلترا العذراء ويحاول أن يحسم ما إذا كانت بقيت عذراء virgin طيلة حياتها.

ولهذا فإن من المفهوم أن تكون الممارسة المستقرة الطبيعية بين اللغات مقطوعة الصلة هى الكتابة الصوتية، والتى تؤدى غرض تحديد الهوية بما فيه الكفاية. وفيما عدا بعض الحالات النادرة، مثل أكسفورد Oxford المسماة 牛津 [*niu-jin*] فى الصينية، حيث 牛 [*niu*] تعنى "عجل ox" و津 [*jin*] تعنى "معبر ford"، تجرى إزالة كل المضامين الكامنة تماما. أما **تشارلز لام** Charles Lamb، الكاتب الإنجليزى الذى صارت مقالاته المألوفة مألوفة إلى حد معقول كذلك لدى المثقفين الصينيين، فإنه يُدعى 蘭姆 [*lan-mu*]، بدون أدنى صلة بالكلمة الصينية التى تقابل الشاة الصغيرة، حتى بالرغم من أن اسمه "**لام** Lamb" ليس فيه حتى عنصر مخفف مثل "**لامب** Lambe" فى أول مثال أدناه. كما أنه لن يتم تحويل اسم شخص يُدعى السيد **سيترون** Citron إلى كلمات صينية موحية بثمرة ما. وكل هذا عادى تماما.

على أنه لم يكن من المتوقع أن يترك **چويس** الأشياء العادية فى حالها عندما تكون هناك فرصة للعب بالألفاظ. وفى مثل هذه المرات فإن مقصد **چويس** سيُفقد

فى الترجمة إذا لم يتم إجراء بعض المواءمة للاسم. إليك فقط المشهد الصغير التالى من "سيرسى Circe" (الحلقة الخامسة عشرة)، وفيها يفتقد **ستيفن** عاهرة تسمى **چورچينا چونسون** Georgina Johnson ويعلم أنها تزوجت من رجل يسمى السيد **لامب** Lambe. ويذكِّر ذلك الاسم **ستيفن** فى الحال بـ ***العهد الجديد*** ("Behold the Lamb of God, which taketh away the sin of the world John" 1:29 "هُوَذَا حَمَلُ اللهِ الَّذِى يَرْفَعُ خَطِيَّةَ الْعَالَمِ" **يوحنا** ١: ٢٩):

(مثال ٧. ٢. ١)

Stephen

.... The beast that has two backs at midnight. Married.

Zoe

It was a commercial traveler married her and took her away with him.

Florry

(nods) Mr. Lambe from London.

Stephen

Lamb of London, who takes away the sins of our world. (*U* 15.3627-38)

斯蒂汾

……半夜裏會長出兩個背脊的禽獸。出嫁了。

佐伊

是一個旅行推銷員和她結婚了，把她帶走了。

弗洛伊

（點頭）倫敦來的高楊先生。

斯蒂汾

倫敦的羔羊，帶走了我們世界上的罪孽

(Jin tr 1996a:1059-60; 1996b:774; 2001a:783)

ستيفن

....الوحشى ذى الظهرين عند منتصف الليل. متزوجة.

زوى

تزوجها تاجر مسيح [هكذا] حملها معه.

فلورى

(تعززها.) اسمه مستر حميل من لندن.

ستيفن

حمل لندن، الذى يرفع خطايا عالمنا. (طه ٢٠٠١)

والحقيقة أن تورية **ستيفن** السريعة البديهة بين الاسم "**لامب** Lambe" ولفظة "lamb: حَمَل" الكتابية، تماما مثل توريته "Uropoetic: متعلق بإفراز البول" التى نوقشت فى المثال ٦. ٥. ٣، هى لمسة أخرى ناطقة من تصوير **چويس** لشخصية هذا الشاعر الشاب، مصوِّرا بضربة واحدة عقله الحاضر ومزاجه الشعرى، وذلك الآن مع التلوين الإضافى المستمد من خلفية تعليمه الدينى. ولكن كل هذا سيضيع إذا اتُّبعت التقاليد الجامدة ونُقِلَ "السيد **لامب** Mr. Lambe" صوتيا إلى 蘭姆先生 [*lan-mu xian-sheng*] مثل "السيد **لام** Mr. Lamb" الكاتب الشهير. والاسم الصينى الذى ابتكرته مقابل **لامب**، 高楊 [*gao-yang*]، والذى يتجانس لفظيا مع 羔羊 [*gao-yang*—حَمَل]، يفلح فى جعل نص **چويس** يحتفظ بمرحه وحيويته فى البيئة الصينية.

(مثال ٧. ٢. ٢)

> Oranges in tissue paper packed in crates. Citrons too. Wonder is poor Citron still alive in Saint Kevin's parade. ...Pleasant evenings we had then. Molly in Citron's basketchair. Nice to hold, cool waxen fruit, hold in the hand, lift it to the nostrils and smell the perfume. Like that, heavy, sweet, wild perfume. ...Pleasants street: pleasant old times. (*U* 4.204-10)

> والبرتقال فى أوراق رقيقة معبأ فى أقفاص. كذلك الليمون السيترون المالح. يا ترى هل المسكين **سيترون** ما زال على قيد الحياة فى ساحة سانت كيفين؟ ... تمتعنا بأمسيات مرحة

حينئذ. و**موللى** فى مقعد **سيترون** القش. جميل مسكه فى اليد، فاكهة باردة شمعية، تمسكها فى يدك وترفعها لأنفك وتشم أريجها. هكذا، عطر قوى نفاذ. ...شارع مسرّة. الأيام الخوالى السارة. (**طه** ٩٧-٩٨)

برتقال بورق رقيق معبأ بأقفاص. الأترج أيضا. يا ترى هل ما زال **سيترون** المسكين فى ميدان القديس كيفن. ...أمسيات جميلة تمتعنا بها وقتذاك. **مولى** فى كرسى **سيترون** المصنوع من الأغصان. ذلك، عطر، نفاذ، حلو، متوحش. ...شارع بلزنت أوقات سارة حميمة. (**نيازى** ١٣٠)

يَرِدُ هذا ضمن استحضار **بلوم** لذكريات السنين السعيدة التى نعم بها مع **مولى**، وتجلب الأسماء تداعيات حلوة له. تذكره ثمرة الليمون الحامض [السيترون، الأترج] citron بجارهم القديم **سِترون** Citron، الذى يقوِّى اسمه الشعور اللطيف والأريج البرى الحلو للثمرة. ثم يُعمّق اسم الشارع "Pleasants: مسرات" حنينه أكثر لتلك الأيام الخوالى السارة.

لو كانت تلك الأسماء قد ترجمت بأساليب تقليدية، لصار "Citron: الليمون الحامض" 西特隆 [*xi-te-long*] بدون أى اقتران ممكن مع الثمرة، ولصار شارع "Pleasants: بلزنتس، مسرات" 撲萊層茨街 [*pu-lai-ceng-ci-jie*]، وهو عديم المعنى تماما أيضا. وما كان لها أن تسهم بأى شيء فى الجو النفسى للمقطع. ولكن عندما تترجم مع التبديلات المصمَّمة للاحتفاظ بتلك التداعيات فى النص النهائى، فإن اللمسة **الجويسية** تأتى فى صحبتها:

桔子是用薄綿紙裹上裝框的，香橼也是。不知道
可憐的項緣是不是還活著，……我們那時候的夜

晚過得夠愉快的。莫莉坐著項緣的籐椅。握在手中很舒服，涼絲絲、光溜溜的水果，握在手中，送到鼻子邊，聞聞它的香味。就那樣，芬芳濃鬱、野性的香味。……愉悅路，愉快的往事。……

(Jin tr 1993:169; 1994:94; 2001a:97)

وفى ترجمتى الصينية، يجرى تمثيل الاسم "Citron: الليمون الحامض" عن طريق 項緣 [*xiang-yuan*]، وهو اسم لا يشبه الاسم الأصلى فى كثير أو قليل. إلا أنه يتجانس لفظيا مع 香櫞 [*xiang-yuan*]، المفردة الصينية التى تقابل ثمرة الليمون الحامض، وينجح فى مساعدة تيار وعى **بلوم** على الاحتفاظ بسحر ذكرياته. كما أن اسم الشارع "Pleasants street: شارع بلزنتس، شارع المسرات" ليس مكتوبا صوتيا، بل هو مترجم بالكلمات الصينية التى تدل على ما يدل عليه اسم الشارع الأصلى: 愉悅路 [*yu-yue-lu*] "شارع المسرة والبهجة".

ويلعب شارع آخر دورا أكثر تعقيدا بعض الشيء فى تعدد أصوات إحدى جمل **چويس** فى فصله المموسق "**السيرينات** Sirens" (الحلقة الحادية عشرة)، وهو ممر بتشلر Bachelor's walk.

(مثال ٧. ٢. ٣)

By Bachelor's walk jogjaunty jingled Blazes Boylan, bachelor, in sun in heat, mare's glossy rump atrot ... (*U* 11.524)

فى سكة **باتشولار**، بعدو وئيد جلجلت عربة **إبليسيز بويلان**، أعزب، فى الشمس، حمياً، وكفل المهرة اللامع فى خبب ...
(طه ٤٩٣)

ليس من المرجح أن كلمة "Bachelor: أعزب" كان يمكن أن تحيــل إلــى رجل غير متزوج عندما سُمّى الشارع. ولكن نص **چويس** يحتاج بوضوح إلى هذا المعنى ليكون له أصلا معنى وموسيقى. وما فعلته هو استخدام علامتين صــينيتين هما 單紳 [*dan-shen*]، اللتين تقعان على السمع كأنهما العنصران الرئيسيان فى المفردة الصينية التى تقوم مقام "رجل وحيد، رجل أعزب" 單身漢 [*dan-shen-han*] وتعنى "سيّد وحيد، سيّد أعزب"، وهى توليفة نصيبها من الصدق الفنى كاسم شارع هو بشكل ما أكثر قليلا مما لكلمــة 單身 [*dan-shen*: وحيــد، أعــزب] فحسب.

> <u>單紳道上</u>鏘鏘鏘，一輛輕車在輕輕地跑，<u>單身漢</u>一把火鮑伊嵐，……
>
> (Jin tr 2001a:421)
>
> [*dan-shen-dao shang qiang qiang qiang, yi-liang qing-che zai qing-qing-de pao, dan-shen-han yi-ba-huo bao-yi-lan, … …*]

حتى الحروف المفردة المستخدمة كأحرف أولى، والتى عادة ما لا تحمــل مضامين كامنة، يمكن أن تقدّم فجأة معانى مدهشة فى نص **چويس**. فالحروف "D. B. C.: دى بى ســى" (*U* 8.510 & 10.1058)[٤٦] التــى تقابــل "Dublin Bakery Company's tearoom: مشرب شاى شركة مخبوزات دبلــن (دبلــن بيكرى كمپانى)" (*U* 8.464)[٤٧]، على سبيل المثال، يمكن أن تترجم فى الأحوال الطبيعية بسهولة معقولة. ولأن الصينية ليست لغة ألفبائية، فإننــا نتــرجم دائمــا

---

(٤٦) "ش. م. د." (**طه** ٢٨٨)، "م. ف. م." (**طه** ٤٥٢).—المترجم.

(٤٧) "قاعة الشاى فى شركة مخابز دبلن" (**طه** ٢٨٥).—المترجم.

الأحرف الأولى بطريقة تعويضية: نستخدم بعض العلامات، التى تشكل جزءا من الترجمة الصينية الرسمية للاسم الكامل. والحرفان ".U.S": يو إس" يترجمان إلى 美國 [mei-guo]، أولى وآخر العلامات الست التى تترجَم إليها "الولايات المتحدة الأمريكية the United States of America"، 美利堅合衆國 [mei-li-jian-he-zhong-guo]. ومن المحتمل أن تكون الترجمة الطبيعية لـ " D. B. C.: دى بى سى" هى 糕點公司 [gao-dian gong-si: شركة المخبوزات]، فقط بترك العلامات الثلاث 都柏林 [du-bo-lin: دبلن] من الاسم الصينى الرسمى لتلك الشركة 都柏林糕點公司 [du-bo-lin gao-dian gong-si] (Jin tr 1993:374; 1994:244; 2001a:250)، إنْ لم تكن ثمة تعقيدات أخرى ينطوى عليها الأمر. لكن **بَك مليجن** يفرض تفسيرا مقحما على ".D. B. C: دى بى سى" فى "**الصخور الطوافة** the Wandering Rocks" (الحلقة العاشرة) عندما يخبر **هاينز** Haines بطريقة تقريرية:

(مثال ٧. ٢. ٤)

—We call it D.B.C because they have damn bad cakes. ... (*U* 10.1058)

– نحن نسمى هذا المحل م. ف. م. لأنهم يقدمون فطائر مميتة. ... (**طه** ٤٥٢)[٤٨]

---

(٤٨) بهذا يكون **طه** قد ترجم نفس الحروف الإنجليزية – التى تخدم عند **جويس** اختصار عبارتين مختلفتين – إلى مختصرين عربيين مختلفين يخدمان شيئين مختلفين: ش. م. د (شركة مخبوزات دبلن)؛ م. ف.م (محل؟] الفطائر المميتة)، مفتقدا من ناحية أخرى طابع اسم محل أو شركة فى هذه العبارة الأخيرة (على عكس Damn Bad Cakes الشبيه تركيبيا جدا بالأسماء الإنجليزية للشركات). لكن يبقى أن استخدام مختصر مختلف قد حرم الترجمة العربية من إهانة المختصر الحقيقى لاسم الشركة، وهى شركة حقيقية أيضا. =

لمواءمة هذا التفسير 'التفكيكى' للأحرف الأولى، فإن الترجمة الصينية لـ "D. B. C.: دى بى سى" لابد أيضا أن تكون قادرة على التهيؤ لانعطافة مماثلة فى الطريق. وكان علىّ أن أنفض يدى من المختصر الصينى الملائم [糕點公司 gao-dian-gong-si: شركة المخبوزات] لأنه ليس بإمكانه أن يتوافق مع فكرة "ملعون سيئ damn bad". ولاعبا ببهلوانية بالعلامات السبع فى الاسم الصينى الرسمى، التقطت أخيرا العلامة الأولى 都 [du] من 都柏林 [du-bu-lin]، الكلمة الصينية التى تقابل "دبلن"، لأولّفها مع 糕點 [gao-dian] التى تقابل كلمة "كعك" وصِغت عبارة 都糕點 [du-gao-dian—كعك دبلن] (Jin tr 1993:376; 1994:246; 2001a:252) مقابل "D. B. C.: دى بى سى". إنه ليس تكوينا متوقعا جدا فى بيئة صينية واقعية، ولكنها ليست أيضا بالتكوين المستحيل، بما أننا نستخدم العلامات الأولى لأسماء الأماكن فى المختصرات، مثل 雲煙 [yun-yan] التى تقابل 雲南煙草 [yun-nan yan-cao: تبغ يونان Yunnan]. وتكمن أفضلية هذا التكوين فى تجاوبه مع هذه التورية: 都 [du: العلامة الأولى التى تقابل دبلن] وقعها على السمع مثل 堵 [du: مسدود، مصدود]، والأخيرة يمكنها أن تتوالف مع الكلمة 心 [xin—قلب] فى العبارة 堵心 [du-xin: يسد القلب]، وهو تعبير دارج يعنى "وسخ" أو "مقرف". إذن يصبح من

= والأدهى من ذلك أن القارئ يرجّح جدا أن يظن أن بك وهاينز قد دخلا مكانا جديدا تماما عليه وليس هو نفس المكان الذى أشير إليه باسمه كاملا مرة واحدة (الحلقة الثامنة)، ثم بمختصره فى الحلقة السابقة تماما (التاسعة) عندما يقول السيد بست Best (مستر جيّد فى ترجمة **طه**) لـ **بك ملـيجن** أن **هـاينز** سينتظره فى "ش. م. د" (**طه** ٣٥٣). ثم فى الحلقة العاشرة (وهى مقسمة إلى مشاهد قصيرة جدا فى أماكن شتى وبشخصيات شتى). يلتقى **مليجن وهاينز** فى مكان لا يشار إلى اسمه إلا فى هذه الجملة التى يلعب فيها **مليجن** بالألفاظ عن طريق مختصر منتحل لاسم شركة مخبوزات دبلن لا علاقة له بترجمة **طه** التى تقطع التسلسل الزمنى لأحداث اليوم والخط الطبوغرافى الدقيق لتقدم الشخصيات عبر شوارع ومعالم دبلن.—المترجم.

الممكن تصوُره أن يستبدل الفطِن بك بالعبارة المتداولة 都糕點 [*du-gao-dian*: كعك دبلن] الصيغة المشوهة 堵糕點 [*du-gao-dian*] في كلامه، هكذا:

—

我們把這地方叫做<u>堵糕店</u>，因爲他們的<u>蛋糕糟得堵心</u>。

(Jin tr 1993:558; 1994:382; 2001a:389)

[إننا نسميه "*du-gao-dian*"، لأن "*dan-gao*" عندهم سيىء بما يكفى ليكون "*du-xin*"]

ربما كان من المثير للاهتمام أنني ترجمت ".D. B. C": دى بى ســي" أول الأمر، فى ترجمتى للفصول المختارة المنشورة فى منتصف عقد ١٩٨٠، بلفظ كان وقعه أفضل كقفشة بارعة فى حد ذاتها: 糟糕店 [*zao-gao-dian*: محل الكعك العفن/*أو* المحل العفن] (Jin tr 1987:145). وحمل ذلك اللفظ الدلالـــة الــضمنية لعبارة "damn bad cakes: كعك ملعون سيىء" بذكاء وحمل بنفس القدر الإيحاء باختصار مشوه لاسم رسمى للمشرب. لكنه كان ممكنا فقط لأن فصولى المختـــارة لم تتضمن أى ذكر للاسم الرسمى الواقعى للشركة نفسها. وقد تغير الموقف عندما ظهر الاسم الرسمى فى النص وصارت له ترجمة ملائمة فى ترجمتى الــصينية: 都柏林糕點公司 [شركة مخبوزات دبلن]. وما من مفتاح للحل يمكن تلقفه من هذا الاسم لإحداث ذلك التشويه الأذكى.

وأغلب مواءمات إعادة التسمية فى الحالات التى نوقشت صالحة فقط فـــى الترجمة الأدبية، ربما باستثناء الأخير، الذى يمكن أن يتكرر فى موقف من واقـــع الحياة لأن اسم الشركة الرسمى بالصينية يتفق مع تقاليد الترجمة فى واقع الحيـــاة. وبشرط أن تتوافر النية لإعادة إنتاج فن الأصل بكامله قدر المستطاع، فـــإن لـــدى مترجم أدبى خيار تمرين خياله هو على استخراج الدلالات الــضمنية الكامنـــة أو

تداعيات المعنى المدمجة داخل النص المصدر من قِبَل المؤلف. لكن هــذا الخيــار يعتمد إلى حد بعيد على الحرية النسبية التى تتيحها تقاليد الترجمة المــستقرة فــى واقع الحياة لعمل فنى.

وحتى بالنسبة لعمل فنى، وبالذات فن كفن **چويس**، وهو المرتبط ارتباطــا وثيقا بالواقع، يتعين تقييد الانحراف عن تلك التقاليد. ذلك أن التقاليــد نفــسها قــد صارت جزءا من مفهوم قراء اللغة الهدف عن الواقع الفعلى الماثل وراء الخيــال القَصَصى. وعلى سبيل المثال فإن أسماء المعالم الرئيسية، مثل نهر **ليفى** وجــسر **أوكونيل**، لا يمكن العبث بها. والحقيقة أنه حتى مواءماتى غير التقليدية إلــى حــد بعيد والخاصة بإعادة التسمية قد أجريت وعينى على المظاهر التقليدية. وترجمتى غير التقليدية أبدا لــ 堵糕店 [*du-gao-dian*] التى تقابل "D. B. C.: دى بــى سى" كما يشوهها **بك مليجن**، على سبيل المثال، تمت وتحت النظر تقليدان، تقليــد ترجمة أسماء الشركات إلى الصينية وتقليد ترجمة الاختصارات. ولعل هذا التقييد أن يكون ملحوظا على الأخص فى تناول اسم هو الأهم فى ***يوليسيز***.

إنه **بلوم** Bloom. وقد أسفت ناقدة، تقدر على وجــه الإجمــال مقــاربتى ومتحمسة للعديد من جهودى المعيدة للإبداع فى إعادة عرض فن **چــويس**، فــى عرضها بالمؤتمر الدولى حول **چويس** International Conference on Joyce فى الصين عام ١٩٩٦ على أننى لم أجعل تلك الجهود تمتد إلى الاسم **بلوم**. وبدلا من الكتابة الصوتية 布盧姆 [*bu-lu-mu*]، اقترحت الناقدة الترجمة ذات المعنــى 華 [*hua*]، وهو اسم عائلة صينى متداول يحمل المعنى الكامن لكلمــة "زهــرة". وعلى هذا فإن اسم **بلوم** المنتحل "**زهرة**" قد يترجم إلى 花 [*hua*]، وهــى الكلمــة الصينية الأكثر شيوعا التى تقابل "زهرة" وبعدُ فهى أيضا اسم عائلة صينى متداول. وسيساعد هذا على إبراز لعبة **چويس** اللفظية أفضل كثيرا، فى المواضع العديــدة التى ترتبط باسم **بلوم**، مما تفعله الكتابة الصوتية عديمة المعنــى. فــى الحقيقــة، ببراعة بالغة فى بعض السياقات. إذ يمكن أن تترجَم إشارة فطنة إلى **بلوم**، مثــل

"*Leopoldo or the Bloom is on the Rye*: **ليوپولدو** أو الزهر يتفتح على نبات الشيلم"[٤٩] (*U* 10.524) بدون هامش، الذى يكون فى مثل هذه الحالات بمثابة شيء أكثر قليلا من مجرد اعتراف من المترجم بالفشل.

وبمجرد تصيين اسم العائلة هكذا، سيكون مما لا يقاوم أبدا أن نشفعه باسم ميلاد مصيَّن. ولأن أسماء الميلاد الصينية لا تتخطى قط علامتين، فإن الكتابة الصوتية ذات العلامات الخمس 利奧波爾德 [*li-ao-bo-er-de*] للاسم "Leopold: **ليوپولد**" ستكون فى وادٍ بينما اسم العائلة الصينى جدا 華 [*hua*] فى وادٍ آخر تماما. إذن فربما أمكن أن تترجَم "Leopold: **ليوپولد**" إلى 利波 [*li-bo*]؟ أو، ويا حبذا، 立豹 [*li-bao*: فهد واقف]؟ وسيكون 華立豹 [*hua li-bao*] اسما لطيفا جدا، وسيجعل التلميحات الكثيرة إلى صورة الفهد leopard فى الرواية عفوية بصورة رائعة، مثل تلك التى نجدها فى " Bloom bent leopold ear: أصاخ بلوم أذنى فهد"[٥٠] (*U* 11.637)، و"with fleet step of a pard: بخطوة حثيثة لنَمِر"[٥١] (*U* 15.4326). والحقيقة أنه حتى وأنا أقوم بهذا التطوير الافتراضى لاقتراح الناقدة، تشتد جاذبية الفكرة بحيث لا يمكن مقاومتها تقريبا.

وستتنافر السمة الطبيعية الجذابة، على أى حال، مع جو الرواية بكاملها. ويتمثل أحد الأسباب فى أن الطابع الصينى الشديد لاسم البطل سيخلق بعض المشاكل الخطيرة. من الصحيح أننى فى تدبر بعض الأسماء أحاول أن أجعلها قابلة للتعرف عليها كأسماء لدى الصينيين. ومن أجل أن أجعل النسخة الصينية من "السيد **لامب** Mr. Lambe" تتجانس لفظيا مع المفردة الصينية التى تقوم مقام "حَمَل lamb"، فأنا لا أعيد تسميته 羔羊先生 [*gao-yang xian-sheng*: السيد حمل]، لأن هذا لن يبدو اسما للصينيين ولكن بالأحرى اسم كنية. وبدلا من ذلك، أختار

---

(٤٩) "الأسد الأصلع أو بلوم ورده نور على الأغصان" (**طه** ٤٢١).—المترجم.

(٥٠) "أصاخ بلوم بأذن ليوپولد" (**طه** ٥٠٠).—المترجم.

(٥١) "بخطو سريع لنمر" (**طه** ١٠٤٦).—المترجم.

بعض العلامات التى لها قيم صوتية طبق الأصل من 羔羊 [*gao-yang*—حَمَل] ولكنها لا توحى من الناحية الصرفية بالحيوان: 高楊先生 ["السيد شجرة الحور الطويلة"]، وهو اسم يتميز بالصدق الفنى فى محاكاته لأسم لائق عند الصينيين. ويصدق نفس الشيء على إعادة تسمية "**سيترون** Citron" 項緣 [*xiang-yuan*]. وعلى أية حال فإن ذلك يجوز على الأسماء العائلية فقط. فالتقليد المقبول مع الأسماء الأجنبية فى الصينية يتمثل فى اسم عائلة صينى الصوت إلى هذا الحد أو ذاك، مثلا 羅斯福 [*luo-si-fu*] مقابل **روزفلت** Roosevelt و 邱吉爾 [*qiu-ji-er*] مقابل **تشرشل** Churchill، مع سلسلة أخرى من العلامات أجنبية الصوت مقابل كل من اسميهما الشخصيين.

إن **ليوپولد بلوم** إذ تعاد تسميته 華立豹 [*hua-li-bao*] سيكون وقعه صينيا تماما. وسيجعله هذا الاسم يظهر فى الرواية كما لو كان كائنا شاذا غريبا فى مجتمع متجانس فى بقية النواحى، وهو طابع مختلف تماما عما قصده **چويس** من أصل **بلوم** اليهودى. وسيبدو بالأحرى كأنه شخص ذو أصل إثنى صينى يدخل مجتمعا أوروبيا بمفرده تماما.

وسيكون ذلك فقط جزءا من المشكلة، الجزء الراهن. فماذا عن "**ڤيراج** Virag"، الاسم المجرى الأصلى لأبيه قبل أن يتم تغييره إلى "**بلوم**"؟ وحيث إن "Virag: **ڤيراج**" تعنى أيضا "زهرة"، فهل على المرء أن يجد اسم عائلة صينيا آخر بدلالة ضمنية مماثلة؟ ولكن ماذا سيكون مبرِّر الأب عندئذ للتغيير، إذا كان الاسمان صينيين على السواء؟

تلك هى عقبة الحياة الواقعية التى تمنع الاسم **بلوم** من أن يغدو 華 أو 花 [*hua*] مصيَّنا. إن قضية الواقع الثقافى أهم من أن تزاح جانبا لإفساح الطريق أمام بعض الجزالة الإضافية فى النص. وأنا أعتقد أن الناقدة التى أثارت القضية لابد وأنها قد وصلت إلى نتيجة مماثلة، فرغم أنها كانت قد بدت جازمة إلى درجة غير هينة عندما كانت تقيم حجتها فى عرضها بمؤتمر ١٩٩٦، لم يكن هناك أثر من

ذلك فى الطبعة المنشورة من ورقتها البحثية. وقد جاءت إجابتها بسيطة ومباشرة عندما اتصلت بها عبر البحار لأستطلع الأمر: "لقد غيرت رأيى"، قالت. أنا سعيد جدا لأنها ربما ترى ما أراه الآن، لكننى حتى أكثر من ذلك أثمّن الطريقة التى سلطت بها الضوء على هذه القضية المهمة جدا.

وعلى الرغم من أننا نحاول باذلين قصارى جهدنا أن نعيد عرض العمل بلغة وصورة فى متناول الصينيين، فإن المادة، الحياة، الدنيا التى يعرضها العمل لابد أن تظل أوروبية وبالذات أيرلندية. وأيرلندية شخصيات الرواية هى قطعا سمة جوهرية، وربما أمكن القول إنها جزء من الجسد الحى لذلك العالم. وإذا كان علينا فى ترجمتنا ألا نعبث بالظروف المادية المحيطة لذلك العالم من قبيل تضاريسه الجغرافية ومكوناته المادية كالعملات النقدية والوحدات الأخرى، فإن علينا بالأحرى ألا نحاول تصيين عناصره الحية. ومن مادته إلى أصدائه، لابد من إبقاء هذا العالم الحقيقى سليما قدر المستطاع، أحيانا على حساب شىء من السمة الطبيعية لنص اللغة الهدف. هذه مرة أخرى قضية ذات قيمة نسبية فى التكافؤ.

٣. ما هو عادل كم هو صائب؟

بهذا نكون فى سبيلنا إلى الأخذ بتلابيب السؤال الدقيق سؤال الغرائبية فى الترجمة. إننا نحاول تجنب الغرائبية قدر الإمكان فى نص لغتنا الهدف، على أمل أن تسير قراءته بشكل طبيعى من جانب قرائنا بمثل قراءة النص المصدر من جانب قراء اللغة المصدر، لكن المادة والعالم والجو لابد أن تبقى غرائبية. حتى **عزرا باوند**، الذى أعاد إبداع قصائد صينية بإنجليزيته الجميلة الشاعرية، أبقى فيها الأشياء الغريبة غريبة عمدا.

ومن بين عتاد العمل الفنى عديم المعنى فى الظاهر، بما فيه أسماء الأشخاص والأماكن وما إليها، فئتان يمكن تمييزهما من هذه الناحية. إحدى الفئتين تتألف من الأسماء ذات التلاوين مثل **سيسى** و**بك** و**بليزس** و**بيسر**، التى يَحْسُن

لمعانيها الكامنة ويحق لها أن تبقى فى المتناول سواء بسواء فى الترجمة بسبب أهمية أصدائها الجلية للنص.

أما الفئة الثانية فهى مجموعة أوسع كثيرا، من ضمنها الأسماء التى تخدم بصورة اعتيادية أغراض تحديد الهوية فقط و، باعتبارها كذلك، تُحْجَب دائما دلالاتها الضمنية الممكنة. فهى لأسباب عديدة لا تحتاج إلى أن - وربما لا ينبغى أن - نترجم على نحو له معنى. وعلى سبيل المثال فإن "Bride Street: شارع برايد، شارع العروس" (*U* 3.34 etc)[٥٢]، يحتفظ بأصواته الإنجليزية/الأيرلندية فى الترجمة-الكتابة الصوتية الصينية 布萊德街 [*bu-lai-de-jie*] بينما يفقد تماما دلالته الضمنية الكامنة الخاصة بامرأة متزوجة حديثا. والحالات الاستثنائية فى هذه الفئة الثانية هى تلك التى، مثل "Bachelor's walk: ممر بتشلر، ممر الأعزب" و"Mr. Lambe: السيد **لامب**، السيد حَمَلى"، تكتسب فجأة معانى صريحة تستدعى إعادة العرض فى الترجمة أينما أمكن. وثمة مسائل خلافية عديدة ينطوى عليها الأمر، على أية حال، ومن المحتمل أنها تتطلب اللمسة الأكثر حساسية من فن المترجم.

ويصدق نفس الأمر على نطاق عريض من الظواهر اللغوية زيادة على الأسماء. إن ما يلعب دور القشة الأخيرة فى ترجيح كفة ميزان الحكم الفنى الذى يصدره المترجم، فى مثل هذه الحالات الحساسة، هو أيضا إدراكه للأصداء المعنية، حتى رغم أنها تكون دائما هلامية وغير مميزة، على عكس تلك الخاصة بأسماء الكنية. وحيث لا يبدو أن لأصداء الكلمات التى ستترجم أهمية كبيرة، ربما كان من المبرَّر استبدال تعبيرات يمكن فهمها بسهولة أكثر وتجلب معها أصداء أخرى لقراء اللغة الهدف بالمجازات أو المفردات الخاصة بثقافة، إذا كان من

---

(٥٢) "شارع برايد" (**طه** ٦٢)؛ "شارع برايد" (**نيازى** ٨٢).—المترجم.

الممكن أن تنتج تلك التعبيرات تأثيرات أقرب ممـا تنتجـه الترجمـات الحرفيـة للمفردات الأصلية.

(مثال ٧. ٣. ١)

(أ)

—...A fellow that's neither fish nor flesh.

—Nor good red herring... (*U* 12.1055-7)

- ... واحد لا هو دكر ولا نتاية.

- ولاحتى ينفع ببصلة ... (**طه** ٥٨٨-٥٨٩)

(ب)

birds of a feather laugh together. (*U* 14.904)

الطيور على أشكالها تضحك. (**طه** ٧٤٤)

(ج)

Hate at first sight. (*U* 6.1012)

كراهية من أول نظرة. (**طه** ١٩٨)

كره من أول نظرة. (**نيازى** ٢٢٨)

(د)

destruction of the fittest, in a word. (*U* 16.1602)

وفى كلمتين، فناء الأصلح. (طه ١١٧١)

هذه التعبيرات هى فى الغالب استعارات جاهزة مثـل " it's raining cats and dogs: إنها تمطر قططا وكلابا، إنها تمطر بغـزارة" (مثـال ٥. ٣. ٢) أو استشهادات بعبارات مألوفة بتصرف متعمد. والإحلالات التالية لاستعارات جاهزة من اللغة الهدف وتحويرات، بلمسة إبداعية فى أكثر الأحيان، لترجمـات مـستقرة لعبارات مألوفة، يبدو أنها تحقق النتيجة المطلوبة لأنها لا تنطوى على أى نـشاز محسوس فى الأصداء.

(أ)

——……非驢非馬的腳色。

—非驢非馬亦非老黃牛 (Jin tr 1993:699; 1994:488; 2001a:496)

[- ...امرؤ لا هو حمار ولا حصان.

- لا حمار ولا حصان ولا ثور برى عجوز.]

(ب)

一邱之貉，往往一齊哈哈也。 (Jin tr 1996a:840; 1996b:604; 2001a:610)

[كلاب راكون القطيع الواحد تضحك غالبا معا.]

(ج)

一見堵心。 (Jin tr 1987:86; 1993:278; 1994:175; 2001a:179)

[القَرَف من أول نظرة.]

(د)

簡而言之就是適者遭殃。 (Jin tr 1996a:1204; 1996b:891; 2001a:902)

[فى كلمة، الويْل للأصلح.][٥٣]

(٥٣) لجأ طه إلى إعادة الإبداع بتغيير المادة فى الحالة أ، بينما لجأ چن إلى ذلك فى الحالتين أ وب. والترجمة الحرفية للمثال أ هى:

- ...امرؤ لا هو سمكة ولا لحمة.

- ولا رنجة حمراء طيبة.

والرنجة الحمراء هى رنجة مملحة تكتسب حمرة عند تدخينها، وتدل العبارة فى الإنجليزية مجازا على معنى الطُعم الخادع. وتراثيا فإن رجال الدين يأكلون السمك والأغنياء اللحم والفقراء الرنجة المجففة المدخنة. وهو ما جعل عبارة "لا سمكة ولا لحمة ولا رنجة حمراء طيبة" تدل مجازا على استثناء الشخص أو الشيء من كل الناس الممكنين أو كل الاحتمالات الممكنة، أى أنه لا شيء أو لا يعتد به.

غير أن ثمة مشكلة قد لا تلاحظ فى ترجمة طه للمثال ب، وهى مشكلة تركيبية. فالمثال الإنجليزى الذى يحوره چويس "birds of a feather flock together" يعنى حرفيا أن الطيور ذات الريش الواحد أى من نفس النوع تطير أو تتجمع فى أسراب معا. ويوجد مثال معروف شبيه بهذا فى العربية هو "الطيور على أشكالها تقع" الذى استخدمه هنا طه مستبدلا بالفعل "تقع" الفعل "تضحك" ظانا بهذا أنه يعطى مقابلا للتحوير الإنجليزى الذى استبدل بالفعل "flock": تتجمّع" الفعل "laugh": تضحك". والتحوير الإنجليزى لا يُبدل المعنى أبدا بل يقويه، فالطيور المتشابهة ليست فقط تتجمع سويا بل وتضحك سويا أيضا. أما تحوير طه فيجعل الطيور بدلا من أن "تقع على" بعضها، أى تجد سبيلا إلى بعضها البعض وتتشارك، فإنها "تضحك على" بعضها، أى تخدع بعضها البعض! فالفعل هنا فى المثل العربى وتحويره فعلان يأخذان حرف الجر "علَى"، ولا يمكن أن يكون طه قد قصد أن "الطيور كلها (على أشكالها) تضحك" لأنه لا الأصل يعنى "الطيور كلها (على أشكالها) تقع (فى الفخ مثلا)" ولا مَثَل چويس المحوّر ولا أصله يعنيان إلا اجتماع الأشباه سواء فى التجمع أو الضحك. كان الأوفق هنا "التنازل" عن الاكتفاء باستبدال كلمة واحدة من المثل (على غرار چويس) وإنتاج شيء من قبيل: "الطيور مع أشكالها تضحك" حيث تغيرت كلمتان ظاهريا (هما فى الحقيقة الفعل وحده أيضا دون زيادة) ويبقى الإيحاء قويا بالمثل الأصلى (العربى ولكنْ الخالى من خصوصية ثقافية ما قد تجلب أصداء غريبة) دون خسارة تذكر إن وجدت أصلا.—المترجم.

والأمور مختلفة بعض الشيء عندما تكون لتعبيرات اللغة المصدر أصداء تشكل جزءا من عالم الوقائع الذى ترسمه الرواية. خذ الأنخاب فى "**الـــسيكلوپات** Cyclops"، التى قد تُعتبر الفقرة التالية عينة جيدة منها:

(**مثال** ٧. ٣. ٢)

—Well, says Martin, rapping for his glass. God bless all here is my prayer.

—Amen, says the citizen.

—And I'm sure He will, says Joe.

...

—And so say all of us, says Jack.

—Thousand a year, Lambert, says Crofton or Crawford.

—Right, says Ned, taking up his John Jameson. And butter for fish. (*U* 12.1673-1753)

– تمام، قال **مارتن**، وهو يخبط الطاولة يـــستعجل مـــشروبه. أدعو الله أن يباركنا جميعا هنا.

– آمين، قال المواطن.

– وأنا متأكد أنه سيسمع دعاءنا، قال **چو**.

...

– وكلنا نقول إنه راجل زى الورد، قال چاك.

– أتمنى لك دخلا بألف فى السنة يا لامبيرت، قال كروفتون أو كروفورد.

– آخر تمام، قال نيد وهو يرفع كأس ويسكى جون جيمسون. ومعاهم إدام وصفو المدام وسمكة فى الزبدة مقلية. (طه ٦١٩–٦٢٣)

تشكل الجمل الست بوضوح محادثة متصلة، رغم أنه يفصلها على صفحات الرواية المطبوعة أحد تلك "الأحاديث الجانبية" التى هى علامة مميّزة على هذه الحلقة. وكل جملة من هذه الجمل هى فى أبسط معانيها نخب شراب، يبدأ مع نخب **مارتن** "God bless all here: بارك الله جميع مَنْ هنا"، يتبعها ردٌّ إثر آخر حتى يقول **نيد** "And butter for fish: والزبد مع السمك".

ورغم أنها تؤدى وظيفة الأنخاب، فالكلمات تقال فى مجرى تدفق الحديث وتزخر بالمعانى والأصداء، التى ما من مترجم جاد يمكن أن يتخلى عنها. وبطبيعة الحال، ترجمت القطعة كلها حرفيا تقريبا، "تقريبا" لأننى فعلت ذلك بتلاعبات فى تعبيراتى الصينية لأوحى بوظيفتها كأنخاب. وهكذا، تسير الجملة الأخيرة فى ترجمتى على هذا النحو:

—

對，內德拿起自己的約翰·詹姆森<u>威士卡</u>說。<u>吃魚有黃油</u>。

(Jin tr 1993:736; 1994:517; 2001a:525)

وتشمل المواءمات التى قمت بها التذييل الشارح 威士卡 [*wei-shi-qi*: ويسكى] للكتابة الصوتية 約翰·詹姆森 التى تقوم مقام "John Jameson: **چون چيمسون**" وإعادة بناء العبارة البسيطة "butter for fish: الزبد مع السمك" فى

جملة صينية قصيرة ولكن مركبة. وقد تبدو تلك الجملة 吃魚有黃油 [chi-yu-you-huang-you: تأكل سمكا تأخذ زبدا] فى بساطة الأصل، ولكنها تمثل فى الواقع، جريا على أحكام الاقتضاب فى النحو الصينى، جُمَيْلتين تسيران معا، جُمَيْلة رئيسية تستند إلى جُمَيْلة شرط تابعة. وعندما نترجم عكسيا إلى إنجليزية مقروءة، ستكون شيئا من قبيل "May there be butter when fish is served: عسى أن يكون هناك زبد عند تقديم السمك". كنت آمل أن تعطى تلك المواءمات القراء الصينيين فكرة ما عن أن الكلمات تقال كنخب بينما توصّل المعانى بأصدائها.

وهناك بعض الشك فيما إذا كان أملى قد تحقق. أحد النقاد، على الأقل فى هذه النقطة بالذات، لا يظن ذلك. ففى معرض مراجعته لترجمتى فى فصلية **جيمس جويس كوارترلى** مع تقييم إيجابى جدا فى المجمل واصفا إياها تكرما منه بأنها "إنجاز هائل"، كان لدى الدكتور **كون-ليانج تشوانج** Kun-liang Chuang (Chuang 1995:765) المأخذ النقدى التالى السلبى جملة وتفصيلا على هذه المحاولة بعينها منى:

> "butter for fish: الزبد مع السمك"، حسب **دون جيفورد** و**روبرت ج. سايدمان** Robert J. Seidman، هو نخب يخص الطبقة الدنيا فى دبلن، يعنى أيضا "اليُسر والسَعْد." وترجمة **چن** الحرفية بكلمة مقابل كلمة، "吃魚有黃油" (وتنطق *chi yu you huang you*) وهى ليست قطعا تعبيرا صينيا شائعا، تخلق حيرة أكثر منها فهما لدى قرائه الصينيين. والحقيقة أن النخب الأيرلندى "fish for butter: السمك مع الزبد" [هكذا]، له مقابل صينى، "乾杯" (ينطق *gan bei*). وأعتقد، فى بعض الحالات، أن هامشا مناسبا يشرح الفروق

الثقافية مطلوب من ناحية ترجمة لغة الشارع. وفى حالة **چن** هنا، تضيع شقاوة 'النخب' بسبب ولائه للتكافؤ اللفظى البسيط.

إن اتهامه بخصوص ما يدعوه "ترجمتى بكلمة مقابل كلمة" و"ولائى للتكافؤ اللفظى البسيط" ربما لا يحتاج إلى أى دحض بعد الشرح الذى قد قمت به آنفا بخصوص المواءمات التى أجريتها فى ترجمتى. ولكن بغض النظر عن تلك النقطة المباغتة إلى حد ما، لابد من أن نراعى شكوى المراجع بخصوص استيعاب القارئ مراعاة جدّية باعتباره مسألة حاسمة فى نظرية التأثير المتكافئ.

وربما لاحظنا أن ثمة نزعة فى نظرية الترجمة وتطبيقها قد ترتبط بها وجهة نظر الدكتور **تشوانج**. وهذه الفكرة مؤداها أن تلك الأشياء التى يصعب على قراء اللغة الهدف أن يفهموها قد يُستبدل بها شيء مألوف لهم فى ثقافتهم هم. والحقيقة أن هذه هى بالضبط المسألة الحاسمة فى نظرية التأثير المتكافئ التى كان لى بخصوصها مأخذ على وجهة نظر للدكتور **يوچين نيدا**، الذى ساعدنى كثيرا جدا لدى تعاوننا فى كتابنا عن *الترجمة* (Jin and Nida 1984). ولن أكرر ما أعتقد أننى أوضحته فى مقال إنجليزى (Jin 1989) ومقالين صينيين (Jin 1998a:18-21 & 61-65; 1998b:17-21 & 59-61)، باستثناء أن المشكلة ثارت حول مؤازرة دكتور **نيدا** لأن تُستبدل بعبارة "a holy kiss: قبلة مقدسة" عبارة "hearty handshake: مصافحة حارة" فى ترجمة ***رسالة بولس الرسول إلى أهل رومية*** *Romans* فى ***العهد الجديد***. لكننى اعتقدت عندئذ أن اختلافنا فى الرأى كان قد نبع من تباين أغراض الترجمة. ذلك أن الدكتور **نيدا** كان قد دافع عن مقاربة وظيفية لأن ذلك وافق رسالته الدينية. لا يزال فهمى هذا يبدو متماسكا، ولكننى أعتقد الآن أن الأمر ينطوى على صورة أوسع. فهناك المزيد والمزيد من المدافعين عن مقاربة وظيفية عن طريق الإحلال الثقافى ممن لا شأن لهم بالعمل الإرسالى. وربما كانت لديهم الحجة المعقولة التى مؤداها أن هذه هى الطريقة المثلى لتحقيق

التأثيرات، كما شرح اللغوى الصينى-الأمريكى الشهير الدكتور يوين رن تشاو Yuen Ren Chao (Chao 1976:155-56) بأسلوب علمى:

> يتمثل بعدٌ مهمٌ جدا للأمانة يهمله المترجمون فى كثير من الأحيان فى قابلية المقارنة من حيث التواتر، أو الألفة النسبية للتعبيرات فى الأصل وفى الترجمة. إن تفاوتا كبيرا أكثر مما ينبغى فى هذه الناحية سيؤثر على الأمانة، حتى إذا كانت الترجمة دقيقة من نواحٍ أخرى. وكما هو معروف جيدا فى نظرية المعلومات فإنه كلما قلّ الحديث عن شىء، زادت قيمته. وفى بعض الأحيان قد تكون عين الأشياء التى يتحدث المرء عنها شيئا مألوفا فى إحدى الثقافات وغريبة وعجيبة فى ثقافة أخرى. وفى مثل هذه الحالة، إذا كان هذا الشىء هو الموضوع الرئيسى للخطاب، فما باليد حيلة... على أنه فى الحالات التى يستخدم فيها تعبير مألوف بشكل عرَضى كمجاز، فإن ترجمةً بمجاز مختلف له نفس المغزى ولكن بدرجة مقاربة من الألفة ستؤدى فى بعض الأحيان إلى درجة من الأمانة الإجمالية أعلى من ترجمة أمينة فى الظاهر ولكنْ غير مألوفة مطلقا. وعلى سبيل المثال، فإن الحديث عن بلوغ القاعدة الثالثة [هكذا] قد يترجَم، بالصينية، باعتباره بلوغ 'مرحلة الترقب listening stage' فى مباراة ماچونج[٥٤]، حيث هذه الترجمة التى هى فى الظاهر 'حرة' فيها أمانة أعظم، لأنها صنوٌ أوفق من ناحية التواتر.

---

(٥٤) بلوغ القاعدة الثالثة فى لعبة البيسبول ومرحلة الترقب أو الإنصات فى الماچونج يدل كل منهما على فوز وشيك.—المترجم.

والحقيقة أن فكرة الدكتور **تشاو** بخصوص التواتر مفيدة جدا إذا أُخِذ بها لتفسير الحالات التى تكون فيها الأصداء غير مهمة نسبيا، مثل تلك التى ناقشناها تحت الأمثلة ٧. ٣. ١. ولكن الموقف يتغير عندما تزداد الأصداء حجما. الأمثلة الثلاثة كلها – مؤازرة الدكتور **نيدا** لإحلال "مصافحة حارة" محل "قبلة مقدسة"، ودفاع الدكتور **تشاو** عن 'مرحلة الترقب' (أو 聽張 [*ting-zhang*]، كما يوردها فى ترجمة صينية لمقاله) لتحل محل 'القاعدة الثالثة'، ومقترح الدكتور **تشوانج** لإحلال "乾杯" [*gan-bei*—ارفعوا الكئوس، ارفعوا القعور، ارفعوا القعور عاليا] محل "butter for fish: الزبد مع السمك" – ربما أمكن الحكم عليها بأنها حجج قوية لصالح التأثير المتكافئ إذا أمكن النظر فيها بصورة منعزلة.

وحيث إن اللغة هى وسيلة الاتصال الاجتماعى فإن التعبيرات اللغوية نادرا ما تستخدم بالطبع إن استخدمت أصلا بصورة منعزلة. ولكن توجد مواقف يمكن فيها تجاهل أصداء تعبير. وهذه النقطة يمكن توضيحها خير توضيح بالإحلال المطروح لـ "butter for fish: الزبد مع السمك" محل "乾杯" [*gan-bei*]، والذى ربما مثّل أقوى الحجج الثلاث، بما أن هذا التعبير الصينى المحدد هو نخب يجمع بين كل المتحدثين باللغة الصينية ووقعه عليهم طبيعى أكثر بصورة لا تقارن من 聽張 [*ting-zhang*]، وهو تعبير فنى إلى حد ما يعرفه لاعبو الماجونج فقط. وفى موقف من واقع الحياة، وليكن فى حفلة شراب صغيرة، إذا قُدّر أن قال أحدهم "butter for fish: الزبد مع السمك" على سبيل النخب، فربما كان من الملائم أن يترجمها مترجم فورى بمقابلها الوظيفى 乾杯 [*gan-bei*]، وتعنى " bottoms up: ارفعوا الكئوس". وقد يستغرق شرح مضامين النخب الأيرلندى كثيرا جدا من الوقت، الأمر الذى قد يعترض تدفق المسامرة فى الحفلة.

على أنه فى عمل فنى لا تكون التعبيرات اللغوية فقط جزءا من السياق الصغير الذى توجد فيه. إن دلالاتها الضمنية وأصداءها جزء لا يتجزأ من الوقائع الثقافية التى يقوم عليها العمل. وربما كانت مثل هذه الدقائق أهم بكثير جدا فى

سبيل تقدير يفى العمل حقه من مجرد الوظائف التى تؤديها وفقا لمقتضى الحـال. وسأكرر اقتباسا من **بيتر نيومارك** (Newmark 1981:50) سـبق أن اسـتعرته لأدعم وجهة نظرى:

> رجَّح **نيوبرت** Neubert أن بيت الشعر " Shall I compare thee to a summer's day?: هل أشبِّهكَ بيـوم صـيفى؟" (سـوناتا رقـم ١٨، **و[يليـام] شكـسبير** W[illiam] Shakespeare) لا يمكن أن تترجم دلاليا إلى لغة يُنطق بهـا فى بلاد أصيافها غير لطيفة. إن الأمر ليس كذلك، لأنه يحـق للقارئ أن يصله انطباع حى من محتوى السوناتا عن جمـال الصيف فى إنجلترا، ويُفترض أن تمرِّن قراءة القصيدة خيالـه وكذلك تعرّفه على الثقافة الإنجليزية.

والواقع أن حجة **نيومارك** ضد استبدال الصيف الإنجليزى تفصح عن اهتمام بتلقى القارئ أكثر مما يمكن أن يُنتظر منه بعد النتيجة التى خلَص إليها بخصوص ولاء المترجم الموزَع والتى اعترضت عليها فى الفصل الثانى. وينتج كل التقـدير للفن عن الفعل المتبادل لقوتين: الحركة النشطة للعمل الفنى لكى يعطى والحركـة التى لا تقل نشاطا من جانب المشاهد لكى يأخذ. وقد عبّر **نورمان ميلر** Norman Mailer عن هذه الفكرة بذكاء فى ملاحظته التى مؤداها أن العمل الفنـى إذا لـم يجعلك تخرج قاطعا شوطا من الطريق لتلتقى به، فإنه ليس عملا فنيا. وإنَّ قارئنا لا يبقى منتظرا بخمول إرضاءه بل يخرج قاطعا نصف المسافة عند قراءة عمل فنى ربما توقعنا منه أن يشغَل خياله.

ومن الصحيح أنه، فى *يوليسيز*، يقال "butter for fish: الزبد مع السمك" كنخب فى لقاء رفاق عمر، وهو ما قد ينظر إليه على أنه حفلة صغيرة. لكن الحفلة الصغيرة نفسها تقع فى سياق أحداث الحلقة كلها، والمترجم لا يعمل مترجما شفويا للمشاركين فى الحفل، بل يعيد عرض المشهد للقارئ الذى يـشاهد تتـابع الحفلـة

كجزء من الفصل كله. وسيكون على مترجم شفوى لحفلة أن يَنْشُد الفهم الفـورى من جانب المشاركين الآخرين لدى سماع العبارة الغريبة "butter for fish: الزبد مع السمك،" أى فهم ما معناه أن هناك دعوة إلى نخـب ودى. علـى أن متـرجم الرواية لديه بُعْد الوقائع الثقافية ماثلا فى صميم المسألة وكذلك السياق الآنى.

والمهم هنا بالأخص هو دلالة أصداء تلك الأنخاب. وأكثر بمراحل من قدرة جمال الصيف الإنجليزى على إدخال قارئ فى الثقافة الإنجليزية، ستمنح المضامين الدينية والاجتماعية فى تلك الأنخاب تبصُّرا متغلغلا للقراء فـى بعـض جوانـب المجتمع الأيرلندى، التى كانت ستمحى لو استُبدِل بالأنخاب مقابـل وظيفـى مـا. فلتفترض أننا استبدلنا بترجمتى لعبارة "butter for fish: الزبـد مـع الـسمك" 'مقابل' السيد **تشوانج** المقترح "*ganbei*" (وهو، بالمناسبة، ليس مقابلا دلاليا لذلك النخب الأيرلندى على الإطلاق، وإن أمكن النظر إليه وظيفيا كمقابل جزئى):

—

對，內德拿起自己的約翰·詹姆森威士卡說。乾杯
。

[حسنا، يقول **ند**، رافعا كأسه من الـ **جون چيمسون**. ارفعوا الكئوس bottoms up.]

أجل، وظيفة النخب واضحة، رغم أن ما بإمكان هذه الترجمة أن تقدمه من أجل "شقاوة النخب" يمثل سؤالا محيرا. ولكن أين التلميح إلى مجتمـعٍ أو مجتمـع محليٍ الزبد محبذ عنده كزيت طعام ولكنه ليس متوفرا بسهولة فى كـل البيـوت؟ وربما تذكَّرنا أنه فى "**اللستروجونيون** Lestrygonians" (الحلقة الثامنـة) كـان هناك بالفعل تلميح إلى أن الزبد مستساغ فى أيرلندا وربما كان يُنظر إلى استخدامه كرمز لليُسر النسبى، ومن الجلى أن **بلوم** اعتقد أن الراهبات لم يَكُنّ معسِرات حقا

لأنهن " Fried everything in the best butter all the same. No lard for them.: ومع ذلك كن يقلين كل شيء فى أفضل زبد. ولم يعرفن دهن الخنزير." (U 8.151). وستصبح هذه النقطة أوضح كثيرا إذا حاولنا، فقط على سبيل المقارنة، أن نستبدل بكل تلك الأنخاب الأيرلندية فى الجمل الست من النص المصدر عبارة "bottoms up: ارفعوا الكئوس"، على هذا النحو:

—Well, says Martin, rapping for his glass. Bottoms up!

—Bottoms up! says the citizen.

—Bottoms up! says Joe.

...

—Bottoms up! says Jack.

—Bottoms up, Lambert, says Crofton or Crawford.

—Right, says Ned, taking up his John Jameson. Bottoms up!

– حسنا، يقول مارتن، وهو يطرق على المنضدة مستعجلا كأسه. ارفعوا الكئوس!

– ارفعوا الكئوس! يقول المواطن.

– ارفعوا الكئوس! يقول چو.

...

- ارفعوا الكئوس! يقول **چاك.**

- ارفع الكأس، يا **لامبيرت**، يقول **كروفتون** أو **كراوفورد.**

- حسنا، يقول **ند**، رافعا كأسه من الـــ **چــون چيمـــسون.**
ارفعوا الكئوس!

وهذا فقط قدر يسير من نص "**السيكلوپات** Cyclops" الذى يحتــوى علـــى الأنخاب. ويوجد غيرها الكثير هناك، بتنوع فى الدلالات الضمنية المختلفـــة، مـــن مثل:

Thanks be to God they had the start of us. Drink that... (*U* 12.238)

الحمد لله أنهم هم الذين أفسدوا المثل قبلنا. اشرب هذا... (**طه** ٥٤٨)

Health (*U* 12.241)

فى صحتك (**طه** ٥٤٨)

The memory of the dead. (*U* 12.519)

فى ذكرى الشهداء (**طه** ٥٦٣)

Slan leat (*U* 12.819)

Slan leat (**طه** ٥٧٧)

Fortune. (*U* 12.820)

آلا ڤوتر (**طه** ٥٧٧)

Good health. (*ibid.* and 1076, 1077)

صحة وعافية (**طه** ٥٧٧)

فى صحتك (**طه** ٥٩٠)

Your very good health and song. (*U* 12.1502)

فى صحتك ... وغناك. (**طه** ٦١١)

More power. (*ibid.*)

فى عافيتك (**طه** ٦١١)

Hurrah (*U* 12.1503)

هوراى! (**طه** ٦١١)

The blessing of God and Mary and Patrick on you. (*U* 12.1504)

لتحل عليكم بركات الرب **ومريم وباتريك** (**طه** ٦١١)

هل ينبغى أن نستبدل بها كلها المقابل الوظيفى "*ganbei*"، "bottoms up: ارفعوا الكئوس"؟

إننى متأكد تماما من أنه حتى الدكتور **يوين رن تشاو**، وكذلك كاتب المراجعة الذى دافع عن تبنى "المقابل" الصينى، كانا سيحتجان على إغارتها على ***يوليسيز*** بهذا الشكل. ولكننى أكثر وأكثر تأكدا من أن **چيمس چويس**، بعقله المشغول بأسماء شوارع دبلن أكثر منه بلغز الكون، كان سيرغب فى قتل أى مترجم تسول له نفسه محاولة تسطيح السيمفونية الغنية التى ألفها عن دبلن ليحولها إلى إراقات للخمر بهذه الرتابة الغريبة عليها.

ويمكن إدراج المزيد والمزيد من الحالات فى مناقشتنا للأصداء. وهذه بلا شك مسألة دقيقة للغاية أُهملت إلى هذا الحد أو ذاك فى نظرية الترجمة. ولا يسعنى إلا أن آمل فى أن ما غطيناه فى هذا الفصل كجزء من حركة 'العرض' الختامية قد نجح فى أن يبين أى انتباه جدّى يجدُر بها، كمسألة نظرية، وكذلك الذوق الرفيع والحساسية للتأثير الفنى اللذين تستدعيهما فى ممارسة الترجمة الفنية.

الفصل الثامن

التحدى النهائى تحدى الأسلوب

١. الأسلوب هو الرجل؟

بصورة عامة يبدو أن هذا القول المأثور، "الأسلوب هو الرجل [المرء] ذاته"، الذى يرجع إلى فرنسى مات منذ زمن طويل، لا يزال حيا جدا. إن لكل كاتب كبير دائما أسلوبه المتسق. وعندما تقرأ قطعة من الكتابة، ستكون قادرا على أن تتعرف على 'الصوت' الذى يميّز بصورة لا تقبل الخطأ هوية المتحدث حتى رغم أنك ربما لم تلتق به شخصيا قط.

ولأن أى مترجم هو كاتب أو يُفترض به أن يكون كاتبا، فإن ما يَصدُر عن قلم المرء باعتباره ترجمة سيظهر دائما بأسلوب المرء نفسه. وسيوائمه قليلا مترجمٌ حساسٌ أسلوبيا كى يناسب النكهة التى يجدها فى النص الأصلى للمؤلف، ولكنه سيظل بصورة أساسية أسلوب المترجم نفسه. وسوف يُنظر إلى هذا الأسلوب دائما من قِبَل قراء اللغة الهدف باعتباره أسلوب العمل الأصلى. ورغم أن ذلك قد يكون فى الواقع خادعا فى معظم الحالات، فإن من المحتمل ألا يكون هناك أىّ تجاوز إذا كان النص المصدر مكتوبا بأسلوب متسق تم تمثيله بأسلوب متسق آخر.

وتغدو الأشياء أكثر تعقيدا قليلا عندما يبدأ كتاب القصة فى عرض شخصياتهم وهى تتحدث بسمات متمايزة، مع أن ذلك عادة ما يؤثر فى ثنايا يسيرة فى النص. لكن **چيمس چويس**، "أستاذ اللغة الإنجليزية الأعظم منذ **ملتون** Milton" بكلمات **ت. س. إليوت** T. S. Eliot (Magalander and Kain 1956:276)، شرع فى إحداث أكبر زعزعة لذلك القول المأثور بما كتبه فى ***يوليسيز***. وقد قال هو نفسه إنه استخدم أسلوبا مختلفا لكل حلقة، غير أن هناك فى

الواقع عددا من الحلقات تتنوع أساليبها بتمايز واضح داخل الفصل نفسه. ولكي أضرب المثل على هذا فقد استشهدت في *نبات النفل وعصاتا الطعام* (Jin 6.2 2001b:Chapter) بفقرتين متتابعتين من "السيكلوبيات Cyclops"، الحلقة الثانية عشرة:

(مثال ٨. ١. ١)

And lo, as they quaffed their cup of joy, a godlike messenger came swiftly in, radiant as the eye of heaven, a comely youth and behind him there passed an elder of noble gait and countenance, bearing the sacred scrolls of law and with him his lady wife a dame of peerless lineage, fairest of her race.

Little Alf Bergan popped in round the door and hid behind Barney's snug, squeezed up with the laughing. …And begob what was it only that bloody old pantaloon Denis Breen in his bathslippers with two bloody big books tucked under his oxter and the wife hotfoot after him, unfortunate wretched woman, trotting like a poddle. (*U* 12.244-55)

وياللعجب! فبينما كانوا يعبون كـؤوس المـرح إذا برسـول أرسلته العناية الإلهية يدلف إلى المكان متألقا كبدر الـضحى شاب وسيم كان يقتفيه عجوز سمح المحيـا وقـور الخطـو، مضبطنا قراطيس القانون المقدسة وفى معيته السيدة قرينتـه سليلة الحسب والنسب وأبهى بنات جنسها.

نط **آلاف بيرجان** الشاب من الباب إلى الداخل واختبأ خلـف خلوة **بيرن** الخلفية وجسمه يتلوى من فرط الضحك. ... وإذا بى أرى ذلك العجوز المهرج المعتوه **دينيس برين** بشبـشب الحمام وقد عكم تحت إبطه مجلدين كبيرين وحرمتـه تلهـب الأرض فى إثره، تلهث فى أعقابه تعسة كما الكلب الكنـيش. (**طه** ٥٤٩)

جنبا إلى جنب، نُقرأ هاتان الفقرتان وكأنما كتبهما مؤلفان على طرفى نقيض من حيث المزاج تفصل بين حياتيهما قرون، مع أنهما كلتيهما تقدمان تقريرا عـن نفس المشهد، وفيه نفس الرجل ونفس المرأة يقومان بنفس الأفعـال بالـضبط. إنّ "that bloody old pantaloon: ذلك البلياتشو الخرِف العجوز" ليس إلا " elder of noble gait and countenance: الشيخ نبيل الخطـو والطلعـة" نفـسه؛ و "unfortunate wretched woman, trotting like a poddle: المرأة التعيسة المحطمة التى تخبّ مثل كلب كنيش" هى نفـس " dame of peerless lineage, fairest of her race: الهانم ذات الأصل منعدم النظير، أجمل بنات جنسها"، إلخ. ومن الجلى أنه لا هذا الأسلوب ولا ذاك "هو المرء"، أىْ، لا هـذا ولا ذاك يمثـل صوت مؤلف الرواية نفسه. على العكس، يظهر التباين الحاد موحيا بـأن الرجـل الذى أبدعه ربما كان يضحك من قلبه فى كلا الجانبين.

ولعلنا نقارنهما بالكلام المقتبس لاحقا فى جدول المقارنة الخاص بالمثال ٨.

٢. ١. فذلك الكلام الذى تقوله العجوز الأيرلندية التى توصّل اللبن الطازج للرجال

الـــذين يعيشـــون فى بترج مارتيللـــو، وهـــذا مـــا نوقش أيضا فى ***نبـات النفـل*** (Jin 2001b:143-45)، مرتديًا شَكْل كُتلٍ من الإنجليزية عديمة التـــرقيم وغيـــر القابلة للترقيم، إنما هو أبعد حتى عن أسلوب أى مؤلف. وعلى أية حال، فبمـــا أن ذلك يستقيم أكثر مع التقاليد الأسلوبية الكلاسيكية التى يستخدمها باقتدار روائيـــون مثل **تشارلز ديكنز** ممَّن يجعلون شخصياتهم تتحدث على طبيعتهـــا، يـــصبح مـــن الأوضح أن أساليب **جويس** المتغيرة، حتى رغم أن معظمها يظهـــر فـــى الـــنص السردى العام للرواية بدون أى علامات من قبيل الحاصرتين، هـــى فـــى الواقـــع وسيلته فى التشخيص. وربما كان ما يجرى تشخيصه، وهو أمر تقليدى إلى هـــذا الحد أو ذاك، شخصية تنطق الكلمات بطريقة بائعة اللبن العجوز، أو ربما، بـــشكل غير تقليدى إلى حد ما، شخصية تتخذ دور الراوى بينما تلعب دورا غير مـــسمى هى نفسها فيما تَرْوى، أو ربما، بشكل غير تقليدى أكثر وأكثر، صوت يَزُجُّ بـــ 'الأحاديث الجانبية' قِطَعًا مبهرجةً أو طنانةً أو رومانسية، لكن كل حالـــة ستـــشى بمثل هذا الأسلوب المغاير بحيث يكون القارئ مجبرا على التوقف والتفكير فـــيمن هو ذلك الذى ينطق بها ولماذا.

وتمثل هذه الأمثلة فقط ثنايا من النص، ولكن نفس الأمر يصدق على فصول كاملة. فاللغة الموسيقية فى "**السيرينات** Sirens"، الحلقة الحادية عـــشرة، تتـــدفق بإيقاع مغناج يساعد على تشخيص الساقيات اللعوبات؛ والنثر العـــاطفى للنـــصف الأول من "**توزيكا** Nausicaa"، الحلقة الثالثة عشرة، يرسم صورة الفتاة الرقيقـــة الهائمة فى أحلام اليقظة **جيرتـــى مكـــدويل** Gerty MacDowell؛ والأســـلوب الصحفى الرخيص فى "**إيومايوس** Eumaeus"، الحلقة السادسة عشرة، يُظهر عقل **بلوم** المُرهَق ولكنْ اليقظ وكيف يعمل، إلخ إلخ.

إذن فمن الواضح أن القول المأثور "الأسلوب هو المرء"، بإحالته إلى المؤلف، لا يسرى فى الحالات التى يكون فيها أسلوب المؤلف عرضة للتغيير، وبالذات فـــى حالة **جويس**. وسيكون من الأصدق كثيرا أن نقول "الأسلوب هو الشخصية"، لـــيس فقط كما نحن بسبيلنا إلى أن نفعل فى القسم الثالث لاحقا، بالإحالة إلـــى شخـــصيات

تظهر فعلا فى روايات، ولكن أيضا إلى تلك الشخصيات التى تُسْمِعنا أصواتها عبر نص الرواية. وربما كان هذا التفسير قابلا للنقاش، وأنا متأكد أن تفسيرات أخرى عديدة قد تكون متوقعة، بما أن موضوع أساليب **جويس** ذات الأشكال والألوان يتلقى الاهتمام المتمعن من العقول الأكثر فذاذة فى النقد الأدبى، إلا أنه بالنسبة لمترجم فإن حقيقة أن تلك الأساليب تتغير ستظل حقيقة عارية. ولا يقتصر هذا على ***يوليسيز*** فقط، ذلك أنه إذا ظهر العمل المطروح للترجمة مكتوبا بأساليب عرضة للتغيير إلى هذا الحد أو ذاك، فإنه ينبغى الإقرار بأنّ تمثيلا مناسبًا فى اللغة الهدف لكل من هذه الأساليب هو تحدٍّ جدّى، يجوز أنه النهائى، أمام فن الترجمة.

٢. مقاربتان

فى الفصل الثانى ذكرنا بإيجاز شديد أن ثالث معايير يان فو، "الطلاوة"، يمثل إشكالية حتى بدون اشتراطه الإضافى لاستخدام أسلوب 'ما قبل هان' العتيق. والحقيقة أن عدم طواعيته يصبح فى الحال غنيا عن البيان إذا حاولنا تطبيقه على نصّ كالمثال ٨. ١. ١. وربما كانت الفقرة الأولى ذات اللغة المبهرجة قابلة للترجمة بنص 'طلىّ' ما فى اللغة الهدف، ولكنْ ماذا عن النص الثانى بلغته التقريرية الشوارعية السليطة؟

ويبدو أن "الطلاقة وقابلية الفهم السهل"، أىْ معيار الترجمة المقبول والمفروض على النحو الأكثر شيوعا فى الصين اليوم، معقول أكثر من 'طلاوة' يان، ويمثّل ذلك 'الغاية' المعلنة(٥٥) للمترجمين الذين أنتجا عددا من الترجمات التى استشهدت بها. وربما كان من الممكن اعتبار ترجمتهما لكلام بائعة اللبن العجوز عينة جيدة لما يمكن انتظاره من هذه المقاربة:

---

(٥٥)
我們的目標是，儘管原作艱澀難懂，我們一定得盡最大努力把它化開，使譯文盡可能流暢，口語化。[غايتنا هى هذه: حتى إذا كان الأصل تحار فيه الأفهام، سنبذل قصارى جهدنا لتخفيفه وإنتاج ترجمة ذات لغة طلقة ودارجة.]

(مثال ٨. ٢. ١)

"發票嗎，先生？" 她停下腳步，說，"喏，一品脫是兩便士，七個早晨二七一十四，就合一先令二便士。這三個早晨呢，每誇脫合四便士，三誇脫就是一個先令。先生，一先令再加上一先令二便士就是二先令二便士。"

إذا وضعنا نص **جويس** الأصلى جنبا إلى جنب مع ترجمة عكسية لهذه الترجمة الصينية، فإن الفروق الأسلوبية ستكون مذهلة:

أصل جويس

—Bill, sir? she said, halting. Well, it's seven mornings a pint at twopence is seven twos is a shilling and twopence over and these three mornings a quart at fourpence is three quarts is a shilling. That's a shilling and one and two is two and two, sir. (*U* 1.442-5)

أى فاتورة يا سيدى؟ قالت وقد توقفت. على كل حال، سبعة أيام فى نصف لتر ببنسين يعملوا سبع اثنينات يبقى شلن وبنسين عليه وثلاثة أيام كل يوم لتر بأربعة يبقى ثلاثة لترات بشلن وشلن واثنين يبقى الحساب اثنين وبنسين يا سيدى. **(طه ٢٢)**

فاتورة، يا سيد؟ قالت متخاذلة. إذن، إنها سبعة أيام واللتر ببنسين سبع مرات اثنتين يساوى شلنا وبنسين زيادة وهذه ثلاثة أيام المكيال بأربعة بنسات يساوى ثلاثة مكاييل، شلن. الحاصل شلن واحد واثنان يساوى اثنين واثنين يا سيد. **(نيازى ٢٧)**

الترجمة [ترجمة عكسية]

"Invoice, sir?" she said, halting. "Oh, each pint costs twopence. For seven mornings it was two times seven equals fourteen, which comes to one shilling and twopence. And for these three mornings, each quart costs four pence, and three quarts cost one shilling. Sir, one shilling plus one shilling and two pence comes to two shillings and twopence."

"كشف الحساب، يا سيدى؟"، قالت، متمهلة. "آه، كل ثمن جالون ثمنه بنسان. لسبعة صباحات كان ذلك مرتين سبعا تساوى أربعة عشر، يعنى شلنا وبنسين. ولهذه الصباحات الثلاثة، كل ربع جالون يساوى أربعة بنسات، وثلاثة أرباع جالون ثمنها شلن. سيدى، شلن زائد شلن وبنسين تساوى شلنين وبنسين."

القطعتان اللتان تتكلمان بصورة أساسية عن نفس الأمر، تُظهران تباينًا في الأساليب في نفس الحدّة التي نجدها بين الفقرتين المقتبستين آنفا من "**البسيكلوپات** Cyclops". وعلى أية حال، فعلى عكس تلكما القطعتين، اللتين تتباينان بشخصيتيهما القويتين، كل منهما مذهلة بطريقتها الخاصة، فالتباين بين هاتين القطعتين هو تباينٌ ما له شخصية مع عديم الشخصية. والحقيقة أن القراء الصينيين لهذه الترجمة، دون أن يكون بين أيديهم الأصل ذو الشخصية القوية بتسلسله الخاطئ نحويا ماثلا أمامهم، سيرون فقط الكلام عديم الشخصية بعملياته الحسابية 'الصحيحة'.

والحقيقة أن الترجمة طلقة وسهلة الفهم، وأسهل متابعة بكثير من أصل **چويس**. ولكن ربما توقف المرء وتساءل: لماذا لم يكتب **چويس** نفسه تلك اللغة من النوع الواضح والمفهوم بسهولة لو أنه كان قد أراد ذلك؟ هل كان فكره أكثر تشوُّشا من أن يقول "two times seven equals fourteen: مرتين سبعا تساوي أربعة عشر"؟ هل كان أبطأ بديهة من أن يكتب الكلام بحسٍّ سليم وكان من ثم بحاجة إلى مترجم ذي "ذائقة أرقى" ليمارس 'امتيازه' المتمثل في "تصحيح ما يبدو له تعبيرا غير معتنى به أو غير دقيق في الأصل، حيث يبدو أن عدم الدقة ذلك يؤثر تأثيرا ماديًا على المعنى"، كما ذهب **تايتلر**؟[٥٦]

من ناحية أخرى، فبالنسبة للقارئ الصيني الذي ليس لديه أمام عينيه إلا هذه الترجمة، أين هي المرأة الأيرلندية البسيطة التي لا تعرف نحوًا ولكنها تعرف شغلها جيدا بما يكفي لتحسب حِسْبة في نفس واحد لما باعته وما هو مستحق لها؟ إن تلك الشخصية بكلامها المضطرب في ظاهره (الذي أعطى في حقيقة الأمر فكرة تامة الوضوح لزبونها عن كم يجب أن يدفع لها!) تُمحى ببساطة. وتُمحى معه بطبيعة الحال، الفكاهة الماثلة فيه كذلك.

---

(٥٦) انظر الفصل الثاني، القسم ٢.

لكى نفكر فى القضية على مستوى أكثر جذرية، هل كان **چويس** سيضع مثل هذا الكلام المائع الركيك الغث داخل نصه أصلا، لو أن كل ما أراده هو أن يورِد العمليات الحسابية 'الصحيحة' التى يمكن لأى تلميذ إجراؤها؟

يتمثل أحد جوانب مقاربة الاتساق الفنى، الذى يتبع مبادئ التأثير المتكافئ على طول الخط، فى تنويع أسلوب الترجمة وفقا للحاجة، بحيث يتسنى له أن يُحْدِث تأثيرا على قارئ اللغة الهدف قريبا قدر المستطاع من ذلك الذى للأصل. وهذا أحد العوامل الرئيسية التى يجب مراعاتها فى الحركة الرابعة، 'العرض'.

إن هذه الإستراتيچية، التى قد تبدو كأنها مجرد تقليد أعمى، تمثل فى التنفيذ الفعلى إجراءً عالى الإبداعية عندما تكون اللغتان موضع النقاش منبتتى الصلة. وقبل كل شىء، لابد من أن يكون المرء متأكدا من ماهية التأثير الذى يُحْدِثه النص الأصلى بالضبط على قارئ اللغة المصدر ('الاكتساب')، وهى قضية ربما لم تعنّ قط للمترجمين الذين أنتجا الترجمة من النوع 'التصحيحى' فى المثال الذى بين أيدينا. ثم على المرء أن يجد الوسيلة الأسلوبية الملائمة من بين ذخائر الثروة الأسلوبية فى اللغة الهدف، المختلفة جذريا عن تلك الخاصة باللغة المصدر. ومن أجل فقرات فى "**السيكولاپات** Cyclops" مثل الفقرة الثانية فى المثال ٨. ١. ١، على سبيل المثال، اضطررت إلى أن ألجأ إلى تعبيرات لهجية، بما فيها ضمائر غائب لهجية، لأعوض خسارة الصبغة الشوارعية التى تحملها بعض التعبيرات فى الأصل. ويبدو أن جهودى قد أحدثت تأثيرها على القراء الصينيين. وترى ناقدة أن استخدامى لمفردات لهجية من مناطق محلية عديدة فى الصين من شأنه تحقيق تحرُّر من أى ارتباط بمناطق جغرافية بعينها وإلى لعب دور تنويع أسلوبى أو سجل للمستويات اللغوية. وهى تلاحظ كيف أن الأسلوب المتباين المحتوى على ضمير الغائب اللهجى يبرز "بصورة حية" عقلية الراوى فى الترجمة.[٥٧]

---

(٥٧) السيدة **هوانج ميى** Haung Mei من الأكاديمية الصينية للعلوم الاجتماعية Chinese Academy of Social Sciences، "اللهجات فى *يوليسيز* الصينية Dialects in Chinese Ulysses"، عرض

وتصبح قضية العلاقة اللغوية لافتة بشكل خاص عندما يتعلق الأمر بترجمة "ثيران الشمس Oxen of the Sun"، الحلقة الرابعة عشرة، الفصل الذى يرتدى الأساليب الثلاثين ونيف التى يستخدمها **جويس** محاكاة للتطور التاريخى للنثر الإنجليزى. وهو أثر شامخ من الإنجاز الأدبى قراءةً واستمتاعًا. كما يمثل مهمة شامخة أن يعاد عرضه فى أى لغة أخرى، ولكن على الأخص فى لغة منقطعة الصلة مثل الصينية. وقد تتم ترجمة إلى لغة شقيقة بشكل طبيعى تماما عن طريق ما يسميه **بيتر نيومارك** المنهج 'الدلالى'، أى اتباع كل من معجم الأصل وبنائه النحوى، مع بعض المواءمات هنا وهناك، ولكن على نحو لصيق تماما. وسيكون قارئ اللغة الهدف قادرا على أن يرى فكرة التطور الأسلوبى التدريجى، على نحو غائم إن لم يكن بنفس الوضوح الذى يرى به القارئ الإنجليزى. ذلك النوع من 'الترجمة الدلالية'، على أى حال، غير وارد بالمرة فى الصينية، حيث يتعين إعادة سَبْك كل جملة تقريبا بالكامل ليكون لها معنى.

ولست بحاجة إلى أن أعيد هنا قصة العملية الشاقة التى حاولت عن طريقها أن أنهض بتلك التحديات، كما وصفتها بشىء من التفصيل فى ***نبات النفل*** (Jin 2001b:Chapter 6:5). بل سأستخدم زوجا من الأمثلة الجديدة الشبيهة بتلك المذكورة هناك ولكننى سوف أناقشها فى ضوء التنويع الأسلوبى والتشخيص، بعيدا عن تركيز الكتاب على التطور التاريخى للأساليب.

تقديمى صينى فى المؤتمر الدولى الأول حول **جيمس جويس** First International Conference on James Joyce فى الصين، بكين Beijing وتيانجن Tianjin، يوليو ١٩٩٦.

(مثال ٨. ٢. ٢)

Loth to irk in Horne's hall hat holding the seeker stood. On her stow he ere was living with dear wife and lovesome daughter that then over land and seafloor nine years had long outwandered. Once her in townhithe meeting he to her bow had not doffed. Her to forgive now he craved with good ground of her allowed that that of him swiftseen face, hers, so young then had looked. Light swift her eyes kindled, bloom of blushes his word winning. (*U* 14.86-92)

من خشية الإحراج فى ردهة **هورن** بقبعته فى يده وقف الناشد. فى نزلها كان من قبل يعيش مع قرينته العزيزة وابنته المحبوبة ومنذ ذلك الوقت ولأعوام تسعة ظل يطوف أرضا وبحرا. لقد لاقاها ذات مرة فى مرفأ البلدة ولم يرفع لها قبعته ردا على إيماءة تحيتها. لكى منها يلتمس الصفح بصدق كاشفها بأن وجهها الذى لمحه آنذاك كان فى غاية الشباب. واضطرمت عيناها ببريق بسرعة، وأكسبت كلماته وجنتيها توردا خجلا. (**طه** ٧٠٧)

來者恐唐突，持帽廳中立。此人九年前，曾住姓家房，愛妻並嬌女，均在屋中居：海陸九年遊，港邊曾邂逅，彼女一鞠躬，彼男未脫帽。今日渠請罪，緣由敘分明，姓顏殊年輕，瞬間未及辨。此言多懇切，深獲彼女心，眼中閃光輝，雙頰飛紅霞。 (Jin tr 1996a:809-10; 1996b:576; 2001a:583)

وقد اخترت من ذخائر الأساليب الصينية القديمة البَحر العروضـــى 五言 [wu-yan: بيت العلامات الخمس] لأن استخدامه المتكرر فى الـــشعر القصـــصى والغنائى القديم يأتى بنبرات تَمُتُ بسببٍ إلى أسلوب القصيدة الأنجلـــو-ساكـــسونية "المتجول The Wanderer" التى يحاكيها **جويس** فى هذا القسم. ولكنه ملائم على الأخص لهذا المشهد، عندما يأتى **بلوم** إلى مستشفى النساء والولادة فى زيارة مـــن باب التعاطف مع صديقة فى مخاض الولادة ويلتقى ممرضة يتصادف أنها إحـــدى معارفه القدامى. وتفوح سطور المشهد عذبة الألحان بالعواطف الرقيقـــة للرجـــل والمناسبة.

(مثال ٨. ٢. ٣)

> ...No question but her name is puissant who aventried the dear corse of our Agenbuyer, Healer and Herd, our mighty mother and mother most venerable and Bernardus saith aptly that She hath an *omnipotentiam deiparae supplicem*, that is to wit, an almightiness of petition because she is the second Eve and she won us, saith Augustine too, whereas that other, our grandam, which we are linked up with by successive anastomosis of navelcords sold us all, seed, breed and generation, for a penny pippin. (*U* 14.294-301)

لا ريب أن اسمها قوى من حملت الجسد العزيز لمن افتـدانا، فاطرنا وراعينا، أمنا العظيمـة والأم المبجلـة وكمـا يقـول **برنـادوس** لهـا *omnipotentiam deiparae* an *supplicem*، أى أن لها أكبر قدرة على التشفع فهى **حـواء** الثانية وقد نجتنا، وهذا ما يقوله **أوغسطين** أيضا، فى حين أن الأخرى، جدتنا، التى نرتبط جميعا بها بتواصل تفمم أحبـال السرة باعتنا كلنا بزرا ونسلة وأجيالا بتفاحة بمليم. **(طه** ٧١٧)

聖母威力，無可置疑，基督真身，一舉而出，拯救苦難，放牧世人。強大女性，至尊之母，誠如前人，百納德斯，稱頌聖母，*omnipotentiam deiparae.*
*supplicem**，其義爲何？伊之祈求，聖力無邊，蓋因聖母，夏娃第二，且能救我，與夏不同，奧古斯丁，亦曾論及，夏娃祖婆，雖與吾輩，網路錯綜，臍帶相聯，竟將吾儕，祖祖代代，一齊葬送，所爲何哉，蘋果一枚。

注：拉丁文：天主之母的萬能祈求力。 (Jin tr 1996a:816-7; 1996b:583; 2001a:589)

ويبدو أن البحر الصينى القديم 四言 [*si-yan*: بيت العلامـات الأربـع]، والذى كان مستخدما عادة فى الكتابات السجالية، يناسب تفسير **ستيفن** التـسويغى المتهكم للمعتقدات المذهبية الكاثوليكية الوارد فى شكل محاكـاة لأسـلوب نثـرى

إليصاباتى. لكن نبراته الفخورة والواثقة من نفسها تساعد أيضا فى إبـــراز عقليـــة **ستيفن**، على الأخص عندما يكون عالى المزاج فى تنكيته مع أصحابه الشاربين.

ولعل مما يلاحظ أن 四言 [*siyan*—بيت العلامات الأربـــع] القـــديم هـــذا مختلف بنائيا عن الاستخدام الحديث للعبارات ذات العلامات الأربـــع الرائجـــة لا تزال فى النثر الصينى المعاصر. ويؤدى ذلك الاستخدام الحديث دائمـــا الغـــرض المتمثل فى البنية المتوازنة أو غاية بلاغية مشابهة ما. على ســـبيل المثـــال، فقـــد وظفته فى الوصف المنمَّق لشخصية **المواطن** the Citizen باعتباره عملاقا:

(مثال ٨. ٢. ٤)

> The figure seated on a large boulder at the foot of a round tower was that of a broadshouldered deepchested stronglimbed frankeyed redhaired freelyfreckled shaggybearded widemouthed largenosed longheaded deepvoiced barekneed brawnyhanded hairylegged ruddyfaced sinewyarmed hero. (*U* 12.151-5)

> كان الشكل الآدمى الجالس على جلمود صخر عند أسفل برج مستدير لبطل عريض المنكبين عظيم الزندين مدمج الأوصال مرشق العينين أرجوانى الشعر كثير النمش أشعث اللحية واسع الحنك أختم الأنف مسنون الرأس جهيـــر الـــصوت عـــارى الركبتين ضخم اليدين كثيف شعر الساقين متورد الوجه مفتول الساعدين. (**طه** ٥٤٤)

坐在園塔前大石墩上的是一條好漢，肩膀寬闊、胸膛厚實、四肢強壯、眼光坦率、頭髮發紅、雀斑斑斕、鬍子逢松、嘴巴寬大、鼻子高聳、腦袋長長、嗓音深沉、膝蓋裸露、兩手粗壯、兩腿多毛、臉色紅潤、雙臂多健。

(Jin tr 1993:654; 1994:453; 2001a:461-2)

كل تلك العبارات ذات العلامات الأربع تتبع نحويا نموذج 'الفاعل + الصفة المسند'، على خلاف نموذج 'الصفة + الاسم + اللاحقة "ed"' الخاص بالنص المصدر، لكن المفعول الأسلوبي مماثل. وتمثل كل عبارة وحدة مكتفية بذاتها وصفية الطابع. تلك هي السمة التي تكوّن عن طريق التكرارات المتعددة نفس التأثير ذا الطابع العملاقي الساخر على غرار صفات **جويس** المركبة المتعددة. لكن **ستيفن** الصيني يغمغم بسطوره الموزونة العتيقة ذات العلامات الأربع المبنية بطريقة أعقد كثيرا. وهي أقرب نحويا من البيت الشهير [*lao-ji fu li, zhi zai qian-li*] "老驥伏櫪，志在千里" من قصيدة *السيان* siyan السجالية《龜雖壽》[*gui sui shou*] لـ **كاو كاو** Cao Cao، ذات البنية الداخلية لجملة معقدة: "الجواد العجوز، ورغم أنه راقد في مزوده، لا يزال يفكر في رحلة الألف الميل".

وإنما باستدعاء القوة المتأصلة للنحو الصيني القديم تكون البنية البادية البساطة قادرة على نقل المنطق المعقد للغة **ستيفن**. كما أنه بتلاعبات مماثلة بالأساليب النثرية الصينية، التي تأخذ في التغير قبل أن تتلاشى تدريجيا وتذوب في خليط من تعبيرات لهجية محمولة على اللغة الأدبية ولغة عامية، تتخذ '**ثيران الشمس** Oxen of the Sun" الصينية شكلها على غرار نموذج **جويس**.

٣. الأسلوب هو الشخصية

مثل كل الكتاب العظام، ولكن بعمق نادرا ما بُلِغ إنْ بُلِــغ أصــلا، يُمــسِك **جويس** بأداة أسلوبه كمعين لا ينضب فى تشخيص الرجال والنساء الذين تَعْمُر بهم ***يوليسيز***.

وتماما كما ترسم 'الفاتورة' غير السليمة نحويًا شخصية بائعة اللبن العجوز، كذلك فإن التنكيت المثقَّف الذى يَصدُر عن **ستيفن** يُبرز بذكاءٍ فطنته، وفخره بتفقّهه ومشاعره المكبوتة إزاء الكاثوليكية مستمدا قوته من الاقتباس اللاتينى، مع أنه قــد يكون انتحالا.(٥٨)

وكأمر واقع، فإن انتحالا متعمدا سيكون حقا عاملا أسلوبيا لا ينبغى إهماله. وإليك هذه القطعة عن **لينيهان** Lenehan:

(مثال ٨. ٣. ١)

He offered a cigarette to the professor and took one himself. Lenehan promptly struck a match for them and lit their cigarettes in turn. J. J. O'Molloy opened his case again and offered.

— *Thanky vous*, Lenehan said, helping himself. (*U* 7.465-8)

---

(٥٨) عبارة **ستيفن** اللاتينية "omnipotentiam deiparae supplicem" يمكن أن تكون مــن اختراعــه على أساس فهمه للقديس برنارد **أوف كليرفو** St. Bernard of Clairvaux. انظر ملاحظات **جيفورد وسيدمان** (1988) على الموضعين U 14.297 و U 13.337.

قدم للبروفيسور سيجارة وأخذ لنفسه واحدة. وفورا قدح لهما **لينيهان** عود ثقاب وأشعل لهما السيجارتين، الواحد تلو الآخر.
فتح **ج ج أومولوى** علبته من جديد وقدمها:

– ثانك يو ميرسيه! قال **لينيهان** وهو يتناول واحدة. (**طه** ٢٢٦)

لفظة *ثانكى* "thanky" نحت طفولى بعض الشئ وعبارة *ثانكى فو* "thanky vous" كذلك خلط ردىء الذوق للإنجليزية والفرنسية. فماذا يفترض أن يفعل المترجم مع هذه اللغة الرثة؟ هل نحسنها إلى *ميرسى بوكو* "*Merci beaucoup*"؟ أم نصححها إلى *ثانك يو* "thank you" ونترجمها "謝謝你 [*xie-xie ni*]"؟، كما نجد فعلا فى إحدى الترجمات؟

كلا! سيمحو ذلك اللوحة التى رسمها **جويس** للمتملِّق! تلك الشذرة المزعجة، أو المقززة بالأحرى، من اللغة تمثل جانبا من شخصيته. إنها تشى بفطنته الرخيصة المميزة، التى تتخذ عادة شكل نكتة أو مقولة مجنونة ما، يظن أنه يستطيع بها استدرار حسنة صغيرة أو حسنتين فى صورة شراب مجانى أو سيجارة.

وربما كانت محاولتى لإعادة عرض هذه الشذرة من الأسلوب **الجويسى** مزعجة، أيضا، أو حتى مقززو عند قراءتها: إنها "謝啦 فو" [*xie-la vous*— *ثانك يى فو* thank *yea vous*]، وهى عبارة مخالفة للقواعد النحوية كما أنها متدنية الذوق، مع ملاحظة تشرح *فو* "*vous*" (Jin tr 1993:308; 1994:196; 2001a:201).

فى رواية ذات شخصيات بالحجم الطبيعى، تكون الطريقة التى يفكر ويتحدث بها كل منهم جزءًا من شخصيته. إنها تشكل جزءًا مهمًا جدا من النص.

ولا مناص من أن يتسبب أى تخاذل فى إبقاء تلك الحقيقة الجوهرية تحت النظـــر، وفى الإحساس بالقوة الماثلة فى شخصية متسقة، فى إصدار أحكام خاطئـــة علـــى الرسالة المصدر. وما من شيء يفصح عن هذه الحقيقة مثل بعض حالات سوء فهم للنص تتعلق بـــ **بك مليجن**.

(مثال ٨. ٣. ٢)

—Yes? Buck Mulligan said. What did I say? I forget.

—You said, Stephen answered, *O, it's only Dedalus whose mother is beastly dead.*

A flush which made him seem younger and more engaging rose to Buck Mulligan's cheek. (*U* 1.197-201)

– نعم، قال **بوك ماليجان**، ماذا قلت؟ لقـــد نـــسيت. وأجـــاب **ستيفن**:

– لقد قلت: "آه، لم يكن سوى **ديـــدالوس** الـــذى نفقـــت أمـــه كالحيوان".

وتخضب وجه **بوك ماليجان**. بحمرة جعلته يبدو أصغر ســـنا وأكثر وسامة. (**طه** ١٠)

– نعم؟ قال **مليگن**. بماذا أجبتها؟ لقد نسيت.

– قلت، أجاب **ستيفن**: آ، إنه **ديدالوس** لا غير. الذى أمه ميّتة ميْتة بهيمة.

حمرة جلعته يبدو أصغر، وأكثر جاذبية، سطعت فى وجه **بك مليغَن**. (نيازى ١٩)

هذه قطعة مهمة للرواية كلها من حيث إنها تكشف عن الصراع العقلى بين **ستيفن** و**مليجن** الذى فى سبيله إلى التطور ليكون واحدة من خطوط الرواية الرئيسية. ذلك أن **بك مليجن**، إذْ يستشعر أنه يبدو على **ستيفن** أنه يُضْمِر له ضغينة ما، ألحّ عليه ليخبره ما الأمر. لقد بدأ **ستيفن** يشرح أنه كان أمرا حدث منذ حوالى عام مضى، بُعَيْد وفاة أمه، عندما زار **مليجن** واسترق السمع إلى محادثة بين **مليجن** وأمه، *أم* **مليجن**، التى سألت **مليجن** عمّن كان فى غرفته.

إذن فالكلمات مائلة الحروف (أصل **چويس**) هى التى كانت قد أغضبت **ستيفن** عندما استرق السمع إليها: *O, it's only Dedalus whose mother is beastly dead*: *آه، إنه* ***ديدالوس*** *وليس أحدًا غيره وهو الذى ماتت أمه موت البعير*. والعبارة المفتاحية التى كانت قد سببت التكدُّر هى بشكل جلى التوليفة الغريبة "beastly dead: ماتت موت البعير". ومن ثم فإن مسألة كَيْف نفهمها سؤال جوهرى بالنسبة للمترجم. وتَرِد إحدى الترجمات الصينية للجملة ذات الصلة، التى استشهد بها أحد النقاد كمثال على إعادة الإنتاج الأمينة، على هذا النحو: 他母親死得可慘哪 [ماتت أمه بطريقة جدّ مأساوية].

مرة أخرى، ها هو ذاك حجر يقتل عصفورين، القيمة الدلالية لكلمة "beastly: كالبعير" من ناحية ومجرى السياق من الناحية الأخرى. لكن أكثر ما يتضرر كثيرا هو رسم الشخصية. ولسنا بصدد تضييع وقت أكثر من اللازم فى حَدْس أى نوع من التخمين اقتضاه الأمر فى الوصول إلى مثل هذا التفسير غير المبنى على أساس لكلمة "beastly: كالبعير"، ولكن من الجلى أن المترجمين كانوا مرة أخرى 'يصححون' **چويس**. ولابد أن منطقهم قد بُنى على 'الحس السليم' الذى يقول لنا إن رجلا يتحدث عن موت أحدهم يُفترض به أن يكون مشفقا، ومن ثم

شعروا بأن لهم الحق فى تصحيح النعت القاسى "beastly: كالبعير" إلى تعبير عن التعاطف.

ومليجن ألمعى وذكى وموهوب، لكنه أيضا ساخر بذىء. وربما كان قد قفز إلى الماء لينقذ رجلا من الغرق، إلا أنه ليس من شيَمه أن يشعر بالتأثر لعجوز محتضرة. وتتضح هذه النقطة بوضوح بالغ فى الشرح الطويل الذى يقدمه وهو يستعيد فطنته بعد الصدمة الأولى لدى تذكير **ستيفن** له. ذلك أنه يحاول أن يبرر استخدامه لكلمة "beastly: كالبعير"، وحججه تجعل من الواضح أنه ليس هناك ذرة رحمة أو شفقة فى الكلمة عندما نطق بها.

(مثال ٨. ٣. ٢ ب)

—And what is death, he asked, your mother's or yours or my own? You saw only your mother die. I see them pop off every day in the Mater and Richmond and cut up into tripes in the dissectingroom. It's a beastly thing and nothing else. It simply doesn't matter. … (*U* 1.204-7)

وما هو الموت، موت أمك أو موتك أو موتى؟ لقد رأيت أنت أمك فقط وهى تحتضر. أما أنا فأراهم كل يوم يلعقون أصابعهم فى مستشفى **الأم** وفى **ريتشموند** ويقطعون إربا إربا فى المشرحة. إنه شىء وحشى ولا شىء سواه. وليس للأمر أهمية إطلاقا. (**طه** ١٠)

> – وما الموت، تساءل، موت أمك، أو موتك أو موتى أنا؟ لم تر سوى أمك تموت. أنا أراهم يفقسون كل يوم فى مستشفى **ميتر** ومستشفى **ريتشموند** ويقطعون إلى حبائك فى صالة التشريح. ذلك شيء بهيمى، ولا شيء آخر. إنه ببساطة لا يهم. ... (**نيازى** ١٩)

ومن المحتمل أن المترجمين أدركوا بوجود ارتباك فى فهمهم عندما وصلوا إلى هذا التبرير الذاتى من قبل **مليجن**، لكن لم يكن من منهجهم أن يعودوا أدراجهم ليتفقدوا ما إذا كانوا قد اكتسبوا الرسالة الصحيحة. بدلا من ذلك، حاولوا أن يرقعوها قليلا عن طريق لَيّ عنقَ النص، مما يجعل الأمور حتى أسوأ. وتلخيص **مليجن** " It's a beastly thing and nothing else. It simply doesn't matter: إنه شيء حيوانى ولا شيء آخر. وهذا ببساطة أمر لا يهم" إنما هو توكيد مضاعف لإثبات أن استخدامه الحادّ السخرية للكلمة القاسية هو رصد موضوعى للواقع. فالموت حدث طبيعى ليس على أحد أن يتأثر به عاطفيا. وتعزز الجملتان بعضهما البعض. لقد أعيد ترتيب الجملتين فى ترجمتهما إلى جملتين متناقضتين: 事情是怪慘的，可這算不了什麼。 [إنه بالتأكيد شيء مأساوى جدا، لكن ذلك لا يهم.]

وقد أُورِدت كلمة "可" [*ke*—لكن، إلا أن] لتضفى على الأفكار المتناقضة مظهر التتابع المنطقى. إلا أنه حتى مع هذا التحايُل، الذى يرقى إلى مستوى انقلاب كامل لمجرى النقاش فى النص المصدر، يبدو **مليجن** فى هذه الترجمة الصينية كأنه لم يعرف منطقا ولم يكن لديه تسلسل فى التفكير على الإطلاق! لقد عدّد الوقائع فقط ليثبت أن الموت ما هو إلا حدث شائع بطبيعته، إلا أنه يتبعها بملاحظة عاطفية مفادها أنه شيء مأساوى جدا، وفى اللحظة التالية يعلن

أن ذلك الشيء المأساوى جدا لا يهم! فأى شخص غريب الأطوار هو هـذا الـــ **مليجن** وهو ما سيظهر عليه حتما لقراء هذه الترجمة بالصينية.

والواقع أن استخدام **چويس** لكلمة "beastly: كالبعير" يبقى تمامـا داخـل نطاقه الدلالى السليم، الذى ينسجم مع السياق تمام الانسجام عند متحدثى الإنجليزية الأصليين كلمسة ناطقة فى رسم شخصية **بك مليجن**. والمعنـى الأساسـى لكلمـة "beastly: كالبعير" ("مثل بهيمة، مثل حيوان") ماثل بوضوح فـى أعمـاق هـذا السياق موضع الفحص المتمعن، إلا أن هناك استعمالا فى الكلام الدارج والعـامى تفقد فيه هذه الكلمة الكثير من معناها الصحيح عندما تستخدم كلعنة بلا معنى تقريبا مثل "bloody: دموى، مميت، موت" أو "damn: يلعن، اللعنة". تلك، بالطبع، لغة رثة جدا أيضا، ولكنها بالضبط اللغة الرثة من النوع الـذى يناسـب ذوق رجـال بعينهم من رجال المجتمع الراقى يحبون أن يبدوا خشنى الطباع، و**مليجن** من ذلك النوع من الرجال بالضبط. وربما كانت تلك هى الطريقة التى استخدم بها الكلمـة أول الأمر، عفو الخاطر نوعا ما، عندما ذكر موت أم **ستيفن** لأمه هو. وبـالطبع كان ذلك شيئا من الوقاحة وعدم التعاطف كلية أن يقال، و**مليجن** يدرك فى الحـال أى زلة وقع فيها ليكون قد ضبط، من قبل **ستيفن** نفسه، وهو يقول مثل هذا الشيء القذر خلف ظهره. ولهذا يتورد وجهه.

ومفهومةً على هذا النحو، لابد أن تترجَم العبـارة "beastly dead: ماتـت موت البعير" بمفردة فى اللغة الهدف ستبدو جلفة وقاسية على نحو مماثل، لكنهـا، فى نفس الوقت، تليق برجل مجتمع راقٍ خشن الطباع. وهناك القليـل جـدا مـن التعبيرات الصينية عن الموت يمكنها حمل تلك القوة الأسلوبية، حتى إنْ لـم تكـن على صلة بـ "beast بهيمة"، من قبيل:

見閻王了 [*jian yan-wang le*],

[خرج ليرى ملك العالم السفلى]،

完蛋了 [*wan-dan le*],

[شاط الدلو]،

翹辮子了 [*qian-bian-zi le*],

[انتصبت ضفيرته]،

وهلم جرا.

وربما كان من الممكن أن نستخدم أحد تلك التعبيرات، لو لم يكن **مليجن** قد أتى بتعقيد أكبر فى محاولته تخليص نفسه من حرجه.

لأن ذلك هو ما تمثله خطبة "what is death: ما هو الموت" التى ألقاها **مليجن**: محاولة لإنقاذ ماء وجهه باللجوء إلى المعنى الأساسى لكلمة "beastly: كالبعير". ومع أنها لا تزال كلمة من القسوة أن تقال فى حق أمّ صديق، فإنه يشعر أنه يمكنه تبريرها بالمعرفة المهنية التى راح يكتسبها فى مدرسة الطب عن الحياة والموت. " it's a beastly thing and nothing else: إنه شيء حيوانى ولا شيء سواه"!

ونتيجة لهذا التعقيد، ينبغى الإبقاء على فكرة البهيمة ماثلة فى ترجمة المفردة "beastly: كالبعير". لكن العبارتين "beastly dead: ماتت موت البعير" و" it's a beastly thing and nothing else: إنه شيء حيوانى ولا شيء سواه" مختلفتان جدا فى الأسلوب. كلتاهما لصيقتان بشخصية **مليجن**، لكن كلا منهما تعرض جانبا مختلفا منها. وترجمتى للقطعة موضع المناقشة إنما هى اجتهاد لتصوير ذلكما الجانبين المختلفين بأسلوبين ملائمين:

—

你說，斯蒂汾答道，*咳，代達勒斯唄，他媽媽挺了狗腿兒啦*。壯鹿馬利根臉上泛起一陣紅暈，使他顯得更年輕可親了

—

我是那麼說的嗎？他問。其實，又有什麼關係呢？他不安地抖動一下，擺脫了自己的窘迫心情……

—

而且，死，不論是你母親，還是你，還是我自己的死，有什麼呢？他問道。你只看見你母親的死。我的慈母醫院和裏奇蒙德瘋人院，天天看他們挺腿兒，又在解剖室裏開膛破肚。本來就是豬狗一般的過程嘛，不折不扣的。根本就是無所謂的事兒。 (Jin tr. 1993:56-57; 1994:10-11; 2001a:11)

العبارة الأولى فوق الخط 挺了狗腿兒 [لقد فشخت رجليها اللتـين مثـل رجليْ الكلب] تعبير دارج جلف عند التحدث عن موت شخص بغيض. أما العبارة الثانية فوق خط، 本來就是豬狗一般的過程嘛，不折不扣的 [إنها عملية يشترك فيها الخنازير والكلاب، ولا شيء آخر.]، هي طريقة عديمة الرأفـة وذات طابع علمي زائف في تفسير الأشياء. وكل من الأمرين طبيعي مع شخصية **مليجن** الحادّة السخرية.

(مثال ٨. ٣. ٣)

…he says that little man he showed me without the neck is very intelligent the coming man Griffiths… (*U* 18.385)

وقال لى إن الرجل القصير صاحب الرقبة القصيرة الذى نبهنى إليه ذكى جدا وهو رجل المستقبل **جريفيث** ... (**طه** ١٣٢٥)

لا يمكن تصور أنه يمكن لأى شخص مُلِمٍّ بأى قدر من الإنجليزية أن يعجز عن معرفة معنى "neck: رقبة، عنق"، ولكن من الجلى أن بعض المترجمين قرروا أن **مولى** لابد أن تكون قد قصدت "necktie: ربطة عنق". وهكذا 'تُصحَّح' كلمات **مولى** فى نصهما الصينى إلى 那個沒繫領帶的小個子 [ذلك الرجل الضئيل الذى بدون ربطة عنق].

غير أن هذا 'التصحيح' دمّر المعنى السليم لاسم بسيط جدا من الناحية النحوية، وهو ما لا يملك مترجم أبدا الحق فى أن يفعله ما لم يكن هناك سبب أَولَى حقا فى التصوير الفنى. وفى نفس الوقت، أضرّ هذا التصحيح بالسياق أيضا، هذا السياق الذى لا يشير عند فهمه على النحو السليم إلى شىء غير العنق البشرى نفسه. أولا، هناك أداة التعريف "the: ال". ورغم أن أداة التنكير "a" ربما كان من الممكن ألا تغيِّر المعنى، تؤدى أداة التعريف وظيفة إفراد الشىء محل النقاش باعتباره العنق ذاته الذى يُفترض أن يكون لدى لإنسان. لكن ما هو أنفَذ أثرا حتى من تلك القوة النحوية التى لا يخطئها أحد والتى تحملها أداة التعريف، هناك القوة المزاجية للمرأة التى تقول هذا القول داخل عقلها هى.

إن **مولى بلوم** كما يبدعها **چويس** فى "**پنيلوپى** Penelope" واحدة من أكمل الشخصيات النسائية تطورا فى الأدب الإنجليزى. وعبر صفحاتها الأربعين من الحوار الداخلى، تغدو صورتها بالغة الألفة للقارئ، بكل جوانبها المرسومة بألوان حية. وأحد تلك الجوانب لسانها الصريح الحاد، المستخدَم بتحرر من الكبت نادرا ما نجده فى الأشخاص المتعلمين ومُسلَّطا بمغالاة لا تحفظ فيها. ولو أن المرء سمع

امرأة تتحدث عن " her own hole: فتحتها"[٥٩] هى باعتبارها بعمق سبعة أميال (*U* 18.1522)، فلن يفاجأ المرء بأن يسمعها تصف رجلا قصير العنق بكونه "without the neck: بدون رقبة". هذا فى صميم شخصيتها. والحقيقة أنه كان سيجعلها امرأة أخرى تماما، سيدة وقورا عتيقة الطراز ربما، أنْ تميز رجلا فى الشارع بكونه لا يرتدى ربطة عنق.

غياب الترقيم على طول حلقة "**پنيلوپى** Penelope" الممثلة لحوار **مولى** الداخلى هو نفسه حيلة مهمة من حِيَل **چويس** فى رسم شخصيته النسائية الرئيسية. وقد دفَع **والتون ليتز** Walton Litz (1974:404) بأن "**پنيلوپى** لا تسهم بشىء فى تتابع الأساليب الذى هو أحد مواضع اهتمامنا الرئيسية فى ***يوليسيز***". ولابد أن هذا الحكم مبنى على واقع أن التدفق الهائل للكلمات، مع أنه خال من الترقيم، يمكن ترقيمه وتقطيعه إلى جمل بسيطة وعادية إلى حد ما، وبوصفها كذلك لم تكن لتستحق اهتمام ناقد يقوم بدراسة جادة فى الأسلوبيات. وكان من الممكن أن يكون هذا صحيحا جدا. غير أن استرسال الكلمات الذى لا ينقطع هو نفسه أسلوب ينطق بجانب من تكوين الشخصية. وكان إبداع **چويس** مبنيا على ملاحظات على واقع الحياة: لابد أنه سمع دوما مثل هذه الاسترسالات الكلامية غير المنقطعة من زوجته هو، وكانت امرأة غير متعلمة، تحمل رسائلها له دليلا واضحا على حالة ذهنية معتادة على إنتاج مثل هذه الاسترسالات. وكما يُعْرَض فى الفصل الأخير من الرواية التى بين أيدينا، فإنه بالتأكيد صوت عقل لم يتلقّ دروسا فى أشياء مثل قواعد النحو والمنطق وما وراء الطبيعة، ليس ذلك فقط بل ويحتقر تلك الأشياء الرفيعة.

أما بالنسبة للمترجم، فتلك مرة أخرى مسألة مقاربة بشكل رئيسى. وكما هو مذكورٌ ضمنًا آنفًا، فإنه لن يكون بمثابة تحدٍّ كبير فوق الحد أن ندرج علامات

---

(٥٩) "مشرحها" (**طه ١٣٧٨**).—المترجم.

الترقيم ونقطّع الاسترسال إلى نثار من الجمل، رغم أن قائمًا بالإدراج يفتقر إلى الكفاءة ربما جلب قراءات خاطئة وغلطات صادمة. ولكن حتى لو كان مقطّعًا بشكل صحيح، فإن حوار **مولى** الداخلى سيكون سفاسف مما على كل لسان، إن لم تكن مملة. والحقيقة أن ذلك كان سيهبط بالفصل إلى حالة الانعدام الأسلوبى دون مستوى أى عمل فنى، كما تبين فيما فعله به بعض المترجمين بالفعل.

والواقع أن نتيجة مثل هذه 'التصحيحات' المتواصلة ستكون خسارة جانب من الحياة الأيرلندية. فتلك الظاهرة الخاصة بالنسوة غير المتعلمات ولكن المفعمات بالحيوية (وبعض الرجال الأفضل تعليما كذلك، مثل **بلوم** أحيانا) الذين تعمل عقولهم على هيئة تيارات مشوّشة لاهثة فى ظاهر الأمر ستُمحى ببساطة. وبدلا منها، سيفكر كل شخص فى شكل جمل قصيرة عديمة النكهة وأحيانا عديمة المعنى. وسيكون هذا استباحة يرثى لها لفن أحد العباقرة من جانب متوسطى الموهبة.

وأنا ممتن لرئيس تحرير قسم عند أحد ناشرىّ لمجرد *اقتراحه* إلى تقطيع نصى النهائى الخالى من الترقيم وعدم امتعاضه عندما أجبت بكلمة "لا" حاسمة. صحيح أنه كان ثمة بعض الشكاوى بخصوص الافتقار الكامل إلى الترقيم، لكن ناقدا حساسا وباحثا مدققا (Wang 1999:273) وجد أن قراء الصينية ليسوا أبطأ من قراء الإنجليزية:

> بعد أن طالعت ترجمة **جن** بعناية، لدى انطباع بأن القراء بوجه عام سيكونون قادرين على متابعتها بدون مشاكل. وفى استطلاع أجريته، دعوت قراءً 'عاديين' كثيرين، من ضمنهم فتاة فى السنة الثانية من المدرسة المتوسطة، لقراءة ترجمة

چن من الصفحة ١٠٤٧ إلى ١٠٥٦ (طبعة پى إل پى إتش PLPH). وقد وجدوها جميعا مقروءة تماما.

٤. اللسان المتعدد اللغات لحياة متعددة الثقافات

بينما فاز الجهد متعدد الأساليب الذى قمت به فى ترجمتى ببعض الحفاوة النقدية، فإن محاولتى متعددة اللغات لم تحظ بعد بأىّ تأييد واضح.

وبالمقارنة مع اختراعه لنثر ذى أساليب متغيرة، والذى كان ممعنا فى بُعده عن التقليدى عندما ظهر لأول مرة بحيث إنه حتى **ت. س. إليوت** المعجب الكبير بـ **جويس** كان مصدوما بما يكفى ليصفه بأنه "ضد-أسلوب" (Ellmann 1993:357)، فإن استعمال **جويس** للغات غير إنجليزية فى نصه، طالما تعلق الأمر بـ ***يوليسيز***، هو فى الحقيقة تقليدى تماما. وقد تمثلت ممارسة منتظمة فى الأدب الأوروپى فى اقتباس الكلام بأى لغات يفترض أنه قيل بها. ومن الجلى أنه بسبب طبيعته التقليدية فإن وجود القِطع متعددة اللغات بكثافة بالغة فى نص ***يوليسيز*** لم يكد ينتزع أى تعليقات محددة من الأكاديميين الصينيين المهتمين بتعقيداتها الأسلوبية.

على أن هذا يضع المترجم غير الأوروپى أمام معضلة. فمثل هذه القطع لا تخلق صعوبة حقيقية من حيث المهارات الترجمية لأنه ليس ثمة أكثر من منهجين أساسيين يمكن الاختيار بينهما، ولكن يبدو أنه يوجد صراع بين الفن وسهولة الفهم من الصعب تسويته. والمنهج الرئيسى الأول هو أن نترجم الشذرات غير الإنجليزية إلى صينية بالضبط مثل بقية النص، بحاشية أو بدون حاشية لتحديد لغاتها الأصلية. والثانى هو الإبقاء على الشذرات غير مترجمة، بحاشية تحدد لغاتها وتشرح معانيها مع ترجمات إلى اللغة الهدف. وتتضمن الحلول الوسط

الممكنة بين المنهجين وضع كل من الشذرات الأصلية وترجماتها في النص النهائي، بمساعدة الأقواس أو بدونها.

ومن الجلي أن المنهج الأول لا يتبع التصميم الفني للأصل، لكن له ميزة الفهم السهل بالنسبة لمجموع قراء اللغة الهدف. ولم أتردد في الاستقرار عليه عندما ترجمت المختارات الأولى أثناء أواخر عقد ١٩٧٠ وأوائل عقد ١٩٨٠، حيث إن سهولة الفهم كانت شاغلا كبيرا آنذاك. ولكن بعد أن كانت فصول قليلة قد نشرت في دورية قومية وككتاب منفصل على السواء، اعتبرت أن الجليد قد انكسر وقررت اصطفاء المنهج الثاني كتمثيل أكمل لمقاصد المؤلف. وللأسف، لم يحظ هذا القرار بعد بتأييد نقدي يذكر.

وتصف الأستاذة **لي- لنج تسنج** Li-Ling Tseng، وهي قارئة مدققة ومشجعة متحمسة لترجمتي ككل، ممارستي متعددة اللغات على أنها أحد العيوب التي تشوه فهْم قارئ اللغة الهدف للرواية. وهي تعنون عرضها النقدي " Fair are the Flowers in a Mist: **ناضرة هي الزهور وسط الضباب**" (ترجمتي لجملة 霧中看花花自媚) لتشير إلى حكمها بأنني قد نجحت في توصيل "جمال وعبق" الرائعة العظيمة نفسها للقراء الصينيين على الرغم من التأثيرات المشوّشة لبعض العيوب، التي من بينها يُمثّل وجود نص متعدد اللغات عيبا "مزعجا" بصفة خاصة:

> القطع الكثيرة من الترجمة الصينية المختلطة مع لغات أجنبية ليست فقط عسيرة القراءة، بل هي مزعجة جدا. و"طالما تعلق الأمر بالقارئ الصيني العادي، فلعل من غير المهم ما اللغة الأجنبية المستخدمة في النص المصدر. والأكثر أهمية ما المعنى" (Lin 1996:169). واقتراحي هو أنه كان من الأفضل إبقاء القطع الواردة بلغات أصلية غير إنجليزية نادرة قدر المستطاع. وباستثناء الحالات التي ترد فيها إشارة محددة

فى السياق إلى استخدام لغة أجنبية، أو حيث يوجد سند فى الحبكة يبرر الاحتفاظ باللغات الأجنبية، ينبغى ترجمة تلك القطع طالما أمكن ذلك. ودعونا نقلل قدر الإمكان من القطع غير المقروءة بالمرة من قبيل " dents 黃牙老婆子長 jaunes 的 vieille ogresse." (Tseng 1997:155؛ ترجمتى [الإنجليزية])

ومن الجلى أن ممارستى هذه غير مقبولة بتاتا، إذا ثبت أنها "غير مقروءة بالمرة" و"مزعجة جدا" حتى عند ناقدة متعاطفة جدا بل وتُكنّ لى إعجابا فى غير ذلك. غير أنه يبدو أن هناك منفرجا ما للأمل بما أنها تذكُر "السند فى الحبكة" كأرضية محتملة لاستبقاء اللغات الأجنبية. إذ إن من المؤكد أن أى شخص يشاء سيكون قادرا على إيجاد سند، وسند قوى، من ذلك النوع الذى فى نص **چويس**. ولإثبات حجتى، يمكننا البدء بنظرة على نص **چويس** نفسه لنرى الفقرة عينها التى استخرجت منها الناقدة الجملتين القصيرتين، لنرى ما إذا كان ثمة سند لما يُشْجَب لكونه "غير مقروء بالمرة". ولقيود المساحة، سأكتفى ببعض المقتطفات من الفقرة الطويلة إلى حد كبير، بما يكفى فحسب لتوضيح الفكرة:

(مثال ٨. ٤. ١)

...*Un demi setier*! A jet of coffee steam from the burnished caldron. She serves me at his beck. *Il est irlandais. Hollandais*? *Non fromage. Deux irlandais*, *nous*, *Irlande*, *vous savez*? *Ah, oui*! She thought you wanted a cheese *hollandais*. ...Well: *slainte*! Around the slabbed tables the tangle of wined breaths and grumbling gorges.

His breath hangs over our saucestained plates, the green fairy's fang thrusting between his lips. ...His fustian shirt, sanguineflowered, trembles its Spanish tassels at his secrets. M. Drumont, famous journalist, Drumont, know what he called queen Victoria? Old hag with the yellow teeth. *Vieille ogresse* with the *dents jaunes*. ... (*U* 3.218-233)

Un demi setier. نفثة بخار قهوة مـــن المرجـــل اللامـــع، تخدمنى بإيماءة منه *Il est irlandais. Hollandais? Non fromage. Deux irlandais, nous, Irlande, vous savez? Ah, oui!* كانت تظن أنك تريد جبنة هولنديـــة. ... على كل: *slainte!*: فى صحتك. حول الموائد الرخامية خليط أنفاس النبيذ وحناجر مزمجرة. يتلبد نفسه فوق أطباقنا الملطخة بالصلصة وتبرز أنياب جنة الأخضر مـــن بـــين شـــفتيه. ... قميصه الشبيكة، بورده الدموى، ترتجف شـــراباته الإســـبانية عندما يبوح بأسراره. مسيو **درامونت**، الـــصحفى المـــشهور، **درامونت**، أتعرف ماذا أطلق على الملكة **فيكتوريـــا**؟ ســـعلاة عجوز بأســـنان صـــفراء. *Vieille ogresse* لهـــا *dents jaunes*. ... (**طه** ٧١-٧٢)

... فنجان قهوة صغير(هامش ١٣٨) نفثة بخار قهوة من المرجـــل الصقيل. خدمتنى بإشارة منه. "هو أيرلندى؟ هولنـــدى؟ لـــيس جبنا. أيرلنديان، من أيرلندا، هل تفهـــم؟ آ نعـــم!"(هـــامش ١٣٩). ظننت أنـــك تريـــد صلـــصة جبنـــة هولنديـــة. ... حـــسنٌ:

صحتك[هامش ١٤١]! حول الموائد الرخامية تشابك الأنفاس المخمورة والحلوق المدمدمة. رائحة فمه، تبقى على صحوننا الملطخة بالصلصة. عشب الافسنتين ينتأ من بين شفتيه. ... قميصه القطنى بأزهار قانية، يهز كراكيشه الإسپانية فى صلاته السرية قبل القداس. **درمونت**، صحفى مشهور، **درومونت**، أتعرف ماذا سمى الملكة **فكتوريا**؟ الجنية الشمطاء، بالأسنان الصفر. Vieille ogresse بالـ dents jaunes.

... (**نيازى** ٨٨-٨٩)

...

هوامش:

...

١٣٨- Un demi setier: عامية فرنسية تعنى فنجانا صغيرا من القهوة. أما setier فهو مقياس قديم للشراب يساوى حوالى غالونين.

١٣٩- تعبير وضعه **چويس** بالفرنسية فى الأصل.

...

١٤١- Slainte!: تعبير أيرلندى: "تخب صحتك". (**نيازى** ١١٠)

وإليكم النص الموازى فى ترجمتى الصينية:

Un demi setier[1]

亮錚錚的大壺裏冒出一股熱氣騰騰的咖啡蒸氣。她是按他的吩咐爲我服務。 Il est irlandais. Hollandais? Non fromage. Deux irlandais. nous.

Irlande, vous savez? Ah, oui[2]
他以爲你是荷蘭乾酪。....好吧， slainte[3]
在那些石桌面之間，帶酒味的呼吸和嘟嘟噥噥吞食東西的聲音纏成一團。我們的殘留著調料的盤子上空，凝聚著他的酒氣，從他的嘴唇之間出來的綠仙尖牙。....他的紅花粗斜紋襯衫在爲他的秘密顫動著西班牙流蘇。德流蒙先生，名記者德流蒙，你知道他把維多利亞女王叫做什麼嗎？黃牙老婆子。長 dents jaunes 的 vieille ogresse.[4]

注 1：法語（巴黎土語）：來一小杯濃咖啡！

注
2：法語：他是愛爾蘭的。荷蘭的？又不是要乾酪。兩個愛爾蘭人。我們，愛爾蘭，明白嗎?哎，對了！

注 3：愛爾蘭祝酒詞：祝你健康！

注
4：句中兩個法文片語即“黃牙”與“老婆子”。據說吃人的牙齒發黃。 (Jin tr. 1993:137-8; 1994:70-71; 2001a:72)

يقع كل هذا فى تيار وعى **ستيفن**. إنه يسترجع مشهدا من ذكرياته فى **باريس**، عندما كان يتناول الغداء مع **كيڤان إيجان** Kevan Egan، أحد أولئك المغتربين الأيرلنديين الذين يطلق عليهم 'الأوز البرى wild geese' بسبب حياتهم مقطوعين من شجرة فى المنفى السياسى بالخارج. واللغات التى استخدمها **إيجان**

فى حديثه، آخذا حريته فى خلط الكلمات الفرنسية والأيرلندية بإنجليزيته، لا تعكس فقط نوع الحياة التى كان يعيشها وإنما تَسِم أيضا ذهنيته. أليس ذلك سندًا كافيًا من الحبكة لتبرير الاحتفاظ فى نص الترجمة بتلك المساحات من 'الخلطبيطة' المذهلة كما هى؟

فماذا سيحدث إذا كان على مترجم ألا يلتفت إلى هذا "السند من الحبكة" ويحوّل ببساطة كل تلك العبارات إلى اللغة الهدف كما لو كانت كلها وردت بالإنجليزية مثل بقية النص؟ وفى حقيقة الأمر فإن تصور ذلك السيناريو تصورا واضحا كل الوضوح لن يحتاج إلى سحر ساحر. ذلك أن النتيجة المنطقية المحتومة لتلك المقاربة يمكن إيضاحها عمليا بسهولة بمجرد تحويل كل تلك الكلمات غير الإنجليزية فى نص **چويس** إلى إنجليزية واضحة سهلة الفهم. والآن انظر كيف ستكون القطعة:

> …*A small cup of strong coffee*! A jet of coffee steam from the burnished caldron. She serves me at his beck. *He is Irish*. *Dutch*? *Not cheese*. *Two Irishmen*, *we*, *Ireland*, *you know*? *Ah, yes*! She thought you wanted a *dutch* cheese. …Well: *bottoms up*! Around the slabbed tables the tangle of wined breaths and grumbling gorges….. M. Drumont, famous journalist, Drumont, know what he called queen Victoria? Old hag with the yellow teeth. *Old hag* with the *yellow teeth*. …

من الصحيح أن هذه ستصبح لغة أسهل، لكنْ فى نفس الوقت فنا أسهل. وفى الحقيقة سيضيع الجانب الأكبر من صبغة الحياة النابضة متعددة الثقافات فى باريس، ومعه التصوير العميق لذهنية الأوزة البرية المكتسبة من تواجد طويل بعيدا عن الوطن والبلد!

وحقيقةً فإن ذلك سيَصْدُق على كل تلك "القطع الكثيرة" متعددة اللغات فى ***يوليسيز***. إذْ لم ترد أى قطعة منها لكى تستعرض معرفة المؤلف باللغات الأجنبية. إن وجودها جانب لا غنى عنه من براعة **چويس** فى تحوير أسلوبه لكى يفى بأى احتياجاتٍ كانت لفنه عند رسم وقائع الحياة دائمة التقلب.

٥. أساليب مَنْ؟

كما ذكرنا فى بداية هذا الفصل فإن الأسلوب الذى تظهر عليه ترجمة، إذا كان متسقا من أوله إلى آخره، يؤخذ عادة على أنه أسلوب العمل الأصلى. ويتغير الموقف عندما يبدو أن نصَّ ترجمةٍ يتنقَّل بين أساليب متعددة طول الوقت. وحينئذ فإن سؤالا مشروعا سيثور ربما فى عقل قارئ اللغة الهدف هو المطروح على رأس هذا القسم: "أساليب مَنْ هذه؟". وعلى الرغم من شعور جِدّىّ يتمثَّل حال الأساليب المتغيرة الموجودة فى الأصل، كيف لمترجم أن يكون متأكدا من أن الأساليب التى يتبناها فى محاولة لإعادة عرض أساليب المؤلف ليست شيئا مقطوع الصلة حقا؟

هذه فى جوهرها هى القضية المثارة من جانب الدكتور **شر-شيوه لى** Sher-shiueh Li (Li 1999:262 *ff*)، وهو أكاديمى فى تايوان واسع الاطلاع جدا فى الأسلوبيات الصينية، ويبدو أنه يقدر مواءماتى الأسلوبية لكنْ الظاهر أنه يشك فيما إذا كانت هذه المواءمات حقا أصيلا للمترجم. ويتصادف أن أحد الأمثلة التى يناقشها مرتبط بشىء شبيه باستخدامى المذكور آنفا لأشكال لهجية خاصة من

ضمائر المتكلم الصينية من أجل تأثيرات أسلوبية، مع أنه فى الحالة التى أمامنا لا تحتوى بعض جمل **چويس** الأصلية على ضمائر أصلا:

(مثال ٨. ٥. ١)

Query. Who's astanding this here do? Proud possessor of damnall. Declare misery. Bet to the ropes. Me nantee saltee. Not a red at me this week gone. (*U* 14.1465-8)

ترى. من سيبل ريقنا ويدفع هنا؟ المتعجرف المبلط. أعلن الفاقة. راهنت وخسرت الجلد والسقط. على الحديدة ولا فص ملح عندى. ما دخل كيسى فلس أحمر من جمعة. (**طه** ٧٧٠)

يَرِدُ هذا قرب نهاية الفصل ذى الأساليب المحتشدة، فى أسلوب يصفه **چويس** نفسه بأنه "خليط مفزع من إنجليزية هجينة وإنجليزية زنوج ولهجة لندنية وأيرلندية ونيويوركية شوارعية، وشعر ركيك مكسور" (Ellmann 1975:252). وتستعير محاولتى لإعادة عرض هذا "الخليط المفزع"، كما نرى فى هذه الشذرة، قدرا كبيرا من نكهتها من ضمائر المتكلم الصينية غير القويمة العديدة مدمجة مع إشهارات إفلاس عديدة مختلفة ومتلاونة:

問。這一場誰掏腰包？鄙人腰纏無貫。我宣告赤貧。區區賭馬倒楣。個人斷糧缺鹽。在下整星期

赤冒精光。 (Jin tr. 1996a:864; 1996b:625; 2001a:632)

وكل عبارة من عبارات الإجابة الخمس مترجمة بجملة قصيرة تلهو بـ 'ضمير متكلم' صينى مختلف تتبعه ما يسميها لى (Li 1999:266) "صينية اصطناعية" فى تقييمه لترجمتى:

> يحتوى الأصل على تعبيرات فكاهية لاذعة سوقية كثيرة بحيث يكاد لا يمكن إعادة إنتاجها بكلمة مقابل كلمة فى الكتابة التصويرية؛ غير أن **چن** لا يمسك فقط بجوهره اللغوى بل أيضا ينعش القطعة بصينية اصطناعية. ...

وهو يواصل محللا كيف أن استخدامى المبتكر لعبارات جاهزة وتعبيرات بضمير المتكلم "يخلق فى نص **چن** إحساسا كوميديًا بالمحاكاة وإحساسا بتصنُّع الجدية فى آنٍ معًا".

على أنه بعد تحليله الدقيق الذى يسلط الضوء على مدى توفيق بعض ابتكاراتى، يعلن بتوكيد حكمه بأن هذه لم تعد ترجمة، ولكن بالأحرى 'ترجمة-كتابة' [ترجمة بتدخل]. ويبدو أن ذلك الحكم ينسحب على مجمل عملى، بما فيه ما يُنْظَر إليه باعتباره ترجمتى الحرفية، كما هو واضح من الاقتباس الآتى من فقرته اللاحقة:

> يمكننا مضاعفة الأمثلة من نفس النوع لو تعمَّق المرء أكثر فيما أفضل الآن أن أسميه 'الرواية المترجمة كالمكتوبة

> [المترجمة بتدخُّل]'. وفى بعض الأحيان فإنه حتى ترجمة **چن** 'الحرفية' تبعث فينا تقديرا خاصا لتفننه البديع. وبعد عدة جمل تلى الجمل المقتبسة آنفا، يبهرنا مرة أخرى بضربة من عبقرى إذ فجأة يلقى أحد المتحدثين سؤالا فى هذا الهرج والمرج اللغوى: "Well, doc? Back fro Lapland?: إيه يا دكتور؟ عدت من لاپلاند؟" (*U* 14.1482)[٦٠]

وتتلقى ترجمتى لكلمة "Lapland: لاپلاند، أرض الحِجْر، أرض المنفرج، بلاد ما فوق الفخذين، حِجْرستان" 裙下國 [*qun-xia-guo*: مملكة ما تحت الجونلة] معالجة مدعومة من أولها إلى آخرها بالأسانيد من نفس هذا الناقد المتبحر، الذى أمتن له بصورة خاصة لدفاعه عن الفهم المتجسد فى ترجمتى ضد مرجعية **دون جيفورد**[٦١] (وهو عادة موثوق به ومُعين فى آن معا ولكن يشكل فى بعض الأوقات عقبة جسيمة للغاية أمام بعض النقاد)، ومع هذا فليس لدينا للأسف مجال لنقل حججه الضليعة والمقنعة هنا. وهذه، فى الحقيقة، حالة كان يمكننا إدراجها فى مناقشاتنا للترجمة الإبداعية، ومن الجلى أن الدكتور **لى** يمتثل لهذه الحقيقة عندما ينعتنى بكرم قائلا "ضربة من عبقرى"، وهذا ما يشدد عليه أكثر بالقَول الآتى بينما يجعل من تيمة 'الترجمة-الكتابة' عنده أساسا لتطوير أفكاره:

> صَكُّ هذا التعبير المخفف الفكاهى، الذى يذكِّر المرء بإحدى تلك الأراضى أو البلاد الخيالية فى الكتاب السابع Book

---

(٦٠) "ما رأيك يا دكطور؟ جيت من أرض الفرَج؟" (**طه** ٧٧١). وLapland، جغرافيًا، هى بلاد اللاپيين فى أقصى شمال اسكندناڤيا.—المترجم.

(٦١) هامش **جيفورد وسيدمان** (Gifford 1988:444) لشرح عبارة "Back fro Lapland: عائد من لاپلاند": لغة عامية: العودة من اعتكاف إجبارى فى نهاية العالم، أو العودة من السجن.

Seven من *التاريخ الطبيعـــى* *Naturalis Historia* لـــــ **بلينـــى الأكبـــر** Pliny the Elder (٧٧ ب.م.) والعمـــل الكلاسيكى الصينى *الجبال والبحـــار* *the Mountains and the Seas* (اكتمل بحلول القرن الأول ق.م.)، يُعــزِّز بـــشدة الجو التافه الذى كوَّنته بالفعل أساليب **چن** و**چويس** كـــل فـــى نصه.

وتعبير "كل فى نصه" شاهد على استخدام هذا الناقد المدقق لحقيقة جلية فى تقوية حجته أكثر بحيث تمكِّنه من تكرارها، نحو نهاية مقالته، فى مَعْرِض إشارته لى بهذه الكلمات: إن "وصف 'مترجم–كاتب [مترجم متدخل]' أو حتى 'مبـــدع' لا يكاد يمكن إنكاره على 'مترجم' هذه الرائعة".

وهذا تحدٍّ نظرى يجب أن نواجهه لأن 'الترجمة–الكتابـــة' هـــى بالـــضبط التسمية التى استخدمتها بنفسى لوصف ما يسمى بـــ 'الجميلات الخائنـــات'، تلـــك الترجمات التى هى جذابة للقارئ لكنها غير أمينة مع العمـــل الأصـــلى. وعلـــى الأخص فقد أشرت إلى إيمانى القوى فيما يتعلق بترجمة عمل مثل ***يوليسيز***:

من الواضح أن هذا النمط من 'الترجمة'، بينما يمكن أن يفى بغرض مدّ الحدود الأدبية للغة التى تظهر بها، لا يُقصد به أن يكون عوضا عن العمل الفنى الأصلى، وهذه غاية الترجمـــة الأدبية الحقة. وإذا كان الجو والتشخيص واللمـــسات الفنيـــة الدقيقة فى قطعة من الأدب الجاد هى دائما معـــالم جوهريـــة لهويته كعمل فنى، فإلى أىّ مدى إذن يصدق هـــذا بـــالأخص على عمل بهذا التعقيد والصقل البارعين مثل ***يوليسيز***! إنهـــا تمثل حياة العمل ذاتها. وببساطة فإن درب الترجمة–الكتابـــة

مغلق أمام أى شخص يجرب ترجمة رائعة من هذا العيـــار.
(Jin 1992:271; 2001b:82)

ولحسن الحظ فهناك الآن خط فاصل قاطع نسبيا وصلنا إليه فـــى مناقـــشتنا للترجمة الإبداعية. ربما كانت هذه لحظة مواتية لنراجع فكرة عبّرنـــا عنهـــا فـــى الفصل الخامس:

ويكمن التمايز بين الحرية الإبداعية الخاصة بمقاربة الاتساق الفنى وتلك الخاصة بالترجمة الحرة التقليدية فـــى إخلاصـــها للأصل. فبينما المترجم الحر التقليدى يلقى بعيدا بـــأى شـــىء مهما كان لا يعجبه فى النص المصدر ويـــستبدل بـــه أشـــياء دخيلة تؤثر على الرسالة أو حتى تـــشوهها، يبْـــذَل المتـــرجم المتوجه للرسالة جهوده الإبداعية لإنتاج رسالة أقرب للرسالة المصدر من أىٍّ مما قد تنتجه ترجمة حرفية على الإطـــلاق. والمقصود بها منح حياة مستمرة فى البيئـــة الجديـــدة لخيـــال المؤلف الإبداعى الخاص به، الذى يمكن أن تقتله أية مقاربـــة أخرى. إن الخيال الإبداعى للمترجم، تمامـــا كحريتـــه فـــى استخدام معظم الوسائل اللغوية والفنية المتاحة الأكثر ملاءمة فى اللغة الهدف، يكون له معناه فقط عندما يساعد على إعادة عرض الرسالة بطريقة أقرب للرسالة المصدر مما ســـيكون ممكنا بدون التحويل، وليس بالقطع عندما ينتج شيئا ما منبـــت الصلة.

إذن فإن ما يميز الترجمة الإبداعية الخاصة بمقاربة الاتساق الفنى عن الترجمة-الكتابة هو علاقتها الحيوية بالرسالة الأصلية التى كانت المقاربة المقيدة بالكلمة ستضيّعها وما كانت مقاربة الترجمة-الكتابة لتلتفت إليها. وكلا المثالين اللذين يفحصهما الدكتور لى يثبتان هذا فى الواقع. فقط خذ أبسطهما، ترجمتى 裙下國 [*qun-xia-guo*: مملكة ما تحت الجونلة] مقابل "Lapland: حِجْرستان". لقد كتب المترجمان الآخران ببساطة اللفظ صوتيا 拉普蘭 [*la-pu-lan*]، وهو ما لا يجلب بالتأكيد أيا من الدلالات الضمنية عن البلاد الخيالية التى تضيف إلى جو القطعة التافه الذى يستعذبه الناقد. ويصدق نفس الأمر على مثاله الأطول (مثال ٨. ٥. ١)، والذى سيأخذ من مساحتنا أكثر مما تسمح أن ندخل فى أى تفاصيل حوله.

ولابد من الاعتراف، عندما نتحدث عن التأثير المتكافئ، بأن الأسلوب يظل أمرًا مراوغا أكثر من الصورة. ومن الجلى أن هذا هو السبب الذى يجعل هذا المتخصص فى الأسلوبيات يستهلّ مقالته بقول يفيد أنه يشك فى "ما إذا كان أىّ نص مكتوب بلغة هندو-أوروبية يمكن أن يترجم بشكل مُرضٍ إلى الصينية، فهى لغة ذات نحو وصرف ونظام كتابة فريدة على نحو بالغ الوضوح" (Li 1999:262). إلا أنه حيث إن الأسلوب يخاطب الأحاسيس البشرية، والأحاسيس جماعية تشاركية إلى حد كبير، لا يزال التأثير المتكافئ أبعد من أن يكون فكرة مجردة حتى فى الأسلوبيات. وعلى الرغم من توكيده على أصالة أساليبى، فإن هذا المتخصص المدقق يعزّز عمليا دعاوانا بخصوص التأثير المتكافئ، على طول الخط من الترقيش العتيق فى "**ثيران** Oxen" إلى العامية الخالية من الترقيم فى "**بينيلوبى** Penelope":

يتدفق تيار وعى **مولى** المتقلب عبر الصفحات الأخيرة مـــن ***يوليسيز***؛ ومن المفهوم أن صعوبات فى الترجمة قد تنشأ عن ذلك. ومع هذا، فقد قام **چن** بعمل جيد بصورة استثنائية فـــى اقتفائه أثر **چويس** بجعل دفقه الصينى المناظر خاليا مـــن أى ترقيم أيضا، والأكثر إبهارا أنه مفهوم تماما مثـل الـنص **الچويسى**، موصّلا 'التأثير المتكافئ' الذى يُفترض أن قــراء **چويس** قد خبروه. و**مـــولى** بطبيعتها ذات عقل بسيط؛ فيكشف تيار وعيها عن أفكارها ومشاعرها غير المقيدة بدون تحفـظ وهو مسجل بطريقة فظة ولكن مُحكمة بحيث لابـد أن ينتقـل **چن** من الصينية الأدبية الراقية فى بداية حلقة "**ثيران** Oxen" إلى الأسلوب العامى السوقى فى النصف الثـانى ثـم يتقلـب بينهما معا وبين صينية عامية متدنية تمثل التـأرجح الـذهنى الذى يوقع **مولى** فى شباكه. وتندمج كل هذه الأساليب أخيـرا لتشكل توليفة من الجرأة والخجل مطعمـة أيـضا بوسـاوس أخلاقية. وهذه المحاكاة بالذات لـ **چويس**، أو إعادة الإبـداع انطلاقا منه، تمـضى مـن الـسطر الأول فـى "**پينيلـوپى** Penelope" إلى النهاية، وهى محبوكـة بتماسـك وعنايـة شديدين بحيث إن الاستعارة النقدية الصينية التـى يـستخدمها الشاعر الشهير **سو تشيمو** Xu Zhimo فـى عقـد ١٩٢٠ ليصف النص **الچويسى** الذى قرأه يمكن بلا شك أن تنطبـق أيضا على العمـل الحـالى المتـرجم-المكتـوب: " *pubu daogua*" أو "الـشلالات تتـدفق بـلا انقطـاع".[٦٢] (Li 1999:267)

(٦٢) لقد اقتبس تقييم الشاعر كاملا فى ***نبات النفل وعصاتا الأكل*** (Jin 2001b:15-6).

إذن فإنه، وهو لا يزال يجدُ فى إثر فكرة التمايز الواضح التى بدأ تحقيقه بها، يلخص تحقيقه الأسلوبى فى هذه الأحكام:

> لو سُمِحَ لى بأن أختم المقال الحالى بإعطاء تقييم فضفاض للإنجاز المتمثل فى *يوليسيز* **چن** الصينية، لقلت إن نجاحها نابع إلى حد كبير من الجهود الشاقة لمترجمها/مترجمها-كاتبها[مترجمها بتدخل]/مؤلفها ليجعل أسلوبه يتغير بالتوافق مع تغيرات الأصل **الچويسى**. غير أن الأساليب العديدة الموظفة فى الرواية الصينية، تنتمى إلى **چن دى** أكثر منها إلى **چيمس چويس**، فالمؤلف الصينى فى الواقع قد غير خلقة الأصل **الچويسى** عن طريق *كتاباته* *écrits*، التى هى بطبيعتها إبداعية لا محاكية. وإنما تحديدا بسبب هذه الجدارة الأسلوبية تتميز *يوليسيز* **چن** الصينية عن أى محاكاة أخرى لـ **چويس**، مكتملة أو غير مكتملة. (Li 1999:267-68)

ولعل ما يقود إلى فهم أفضل لمسألة الأسلوب المرهفة أن نؤكد على الفروق، فالأسلوب الأصلى للمؤلف لن يبلغ قراء اللغة الهدف مباشرة قط. ويتمثل السؤال الحاسم بالنسبة لنا فى ما إذا كانت أساليبنا المتمايزة تحقق التأثيرات الصحيحة، 'التكافؤ فى الاختلاف'، وحكم ناقدنا هو "نعم" حاسمة. ولعلنا نلاحظ أن هذا الحكم نفسه، قد تم التوصل إليه أيضا بطريقة مباشرة أكثر على الجانب الآخر من مضيق تايوان. إذ يختتم الدكتور **وانج يوجى** Wang Yougui من جامعة جوانجدونج للدراسات الدولية Guangdong University of International Studies مقالته **'ترجمتا القرن، قراءة دقيقة فى ترجمتين لرواية *يوليسيز*** Translations of the Century, a Careful Reading of two Versions

Ulysses of" بالتشديد على أن أى قارئ "يرغب فى الاستمتاع بشىء أصيل لونا وشكلا ودقيق وأمين مع الأصل ينبغى أن يصطفى ترجمة **چن**" (Wang 1999:278).

إنّ الغنى الأسلوبى غير المسبوق فى ***يوليسيز* چويس** يُخضع معيار الترجمة التقليدى المتمثل فى 'الأناقة' لاختبار مستحيل. وبالطبع، فإن على المترجم، أىّ مترجم، أن يكون متقنا للغته هو فى المقام الأول وقادرا على إنتاج كتابة أنيقة، وهى المطلوبة حقا حتى فى ترجمة ***يوليسيز***. والحقيقة أن الجانب الأكبر من نص **چويس** مكتوب بإنجليزية فذة بصورة مبهجة، وهناك فقرات أنيقة جدا بالمقاييس التقليدية، رغم أن بعضها محاكاة تسخر من تنويعات بعينها ذات أساليب زائفة الأناقة، وينبغى أن تظهر مقاطع المترجم المناظرة وفيها تنويعات من النثر الصينى أنيقة أو زائفة الأناقة بالمثل. ومع كل ذلك، هناك أيضا أساليب رثة بشكل لافت للنظر فى هذه الرواية، وقد أورَد هذا الفصل أمثلة قليلة منها.

إن التنوع شديد التقلب فى نص **چويس** مطلوب من أجل لمساته الفنية فى رسم وقائع الحياة شديدة التقلب. وأى تأثير ستجلبه ترجمة يُقْصَد بها أن تكون أنيقة طول الوقت أو "طلقة وسهلة الفهم" (流暢易懂 [*liu-chang-yi-dong*]) طول الوقت، كما يُشتَرَط عادة فى نقد الترجمة؟ إن من شأن ذلك أن يسطح الرائعة محولا إياها إلى عمل غير ملهم وذى قيمة أسلوبية متوسطة، عمل من المؤكد أنه ما من أحد كان سيرغب فى أن يصوت لوضعه على رأس قائمة الروايات الإنجليزية العظيمة فى القرن العشرين.

لقد أُهمل الأسلوب كثيرا جدا فى دراسات الترجمة بسبب بساطته الخادعة. إلا أنه أدق جزء فى الكتابة الأدبية ولا شك فى أنه يمثل فى أىّ ترجمة أحد أبرز العوامل التى تسهم فى التأثير الذى تُحدِثه الترجمة على قرائها. لقد فرض التحدى المتمثل فى أساليب **چويس** المتقلبة فى ***يوليسيز*** على انتباهنا أن ينصب على مسألة التكافؤ الأسلوبى بالغة الرهافة، ولكن بما أن كل الكتاب المجيدين، كما قيل آنفا،

يوظفون تنويعات أسلوبية لإنجاز أغراض متفاوتة فى كتابتهم، فإنه موضوع جدير بالاهتمام المتمعن من جانب كل مترجمى الأدب الجاد ويدعو إلى التمرين المكثف لمواهبهم الفنية.

الفصل التاسع

خاتمة: الغاية من مقاربة الاتساق الفنى

ما يثبت أنّ مقاربة الاتساق الفنى هى ما تزعم أنها تمثله هو المنتج النهائى: ترجمة تعرض، فى بيئة اللغة الهدف، رسالة للقارئ قريبة قدر المستطاع من الرسالة الأصلية كما هى فى نظر قارئ اللغة المصدر. وهذا ممكن فقط عندما يكون المترجم قد أنجز اتحادا لكُلَّيْن عبر الحركة الرباعية المكوَّنة من التغلغل والاكتساب والانتقال والعرض.

١. اتحاد كُلَّيْن

لقد مورست الحركتان الأوليان، التغلغل والاكتساب، فى بيئة اللغة المصدر بالكامل. وقد رأينا، فى الفصلين الثالث والرابع بشكل رئيسى، أن المرء ما كان ليقدر على فهم الرسالة الأصلية تمام الفهم دون التغلغل فى تلك البيئة واشتغال عقله باللغة المصدر، مع استبعاد مفاهيم وارتباطات اللغة الهدف، والتى تميل إلى المزاحمة فى تطفل لأنها الأكثر طبيعية وألفة عندما تكون اللغة الهدف، كما فى أغلب الحالات، هى لغة المرء الأم. ولكن ما أن تُكْتَسب الرسالة الأصلية ويبدأ المرء فى نقلها إلى اللغة الهدف، سيكون عليه أن يتخيل الرسالة كليًا باللغة الهدف. ويعنى هذا أن أى شيء لا يلقى قبولا لدى روح اللغة الهدف وغير مفهوم بالتالى للقارئ الجديد لابد أن يُحَوَّر أو حتى يحوّل. وأى رسالة يكتسبها المترجم الذى يفكر كليًا باللغة المصدر تغدو رسالة صالحة فى اللغة الهدف فقط بأن يفكر نفس المترجم كليًا باللغة الهدف. إن هذا هو الاتحاد الغريب ولكن الضرورى لكُلَّيْن وهو شرط للانتقال الناجح.

والحقيقة أن العجز عن الإقرار بهذه الضرورة هو السبب الجوهرى وراء عجز حرفية الكلمة مقابل كلمة. وينتمى كثير من الأمثلة التى استشهدت بها فى الفصلين الأول والثانى إلى هذه الفئة. فالمثال الأول ذاته، عبارة "a time, and times, and half a time: زمانا وزمانين ونصف زمان" (مثال ١. ١. ١) يجوز أنه هو الأجدر أيضا بالملاحظة، بما أنه مأخوذ من ***الكتاب المقدس نسخة الملك جيمس***، "الذى من الجائز جدا أنه يمثّل أنجح أقلمة" فى تاريخ الترجمة (Steiner 1975/1998:366). وقد قام مترجمو ***الكتاب المقدس*** الأفاضل بالعمل كله على خير ما يرام بحيث إن "ما خَبِرَه قراء لا حصر لهم من وقتها فصاعدا عند الرجوع إلى عملهم هذا هو شعور لا يساويه شعور آخر بـ 'أنك فى بيتك'". إلا أن تلك القطعة تخفق فى إيصال فكرة مُدَد كثيرة جدا من الزمن إلى قارئ الإنجليزية العادى لأنهم، عند استخدامهم كلمة "time: زمن، وقت" كمقابل لكلمة *kairos* اليونانية، كانوا يشتغلون بمفهوم "مدة من الزمن" اليونانى، وهو غريب على روح اللغة الإنجليزية فى هذا الموقف بعينه.

يصف **شتاينر** (*ibid.*:332-33) هذه الظاهرة بدءا مما يسميه 'المستوى المتدنى' للإخلال الأكثر فنية:

> فى المستوى المتدنى، سوف تنتج الغرابة الجانب الأكبر من 'اللغة الترجمية'، فوضى موحلة من *الفرنجليزية franglais* أو من الخصائص التوتونية [الجرمانية] التى تشكل التيار السائد من الترجمة التجارية والرخيصة. نصوص مطبوخة من نقول معجمية غير مختبرة، من هجائن نحوية لا تنتمى لا إلى اللغة المصدر ولا إلى اللغة الهدف تمثّل المنطقة البينية أو بالأحرى الينبوس [الأعراف] حيث يعمل المترجم المتعجِّل المندفع متدنى الأجر. وفى مستوى أرقى بدرجة طفيفة، نجد

> الغـرابة المقننة المتمثلة فـى معظم الترجمات من الفارسـية أو الصينية أو الهايكو اليابانى. ويشكل هذا مدرسة الغرائـب والعجائـب اللحظيـة، مدرسـة " moon in pond like blossom weary: قمر فى بركة مثل برعم منهك". ويمكن أن تثبت أنها معدية حتى عند حـرفيين كبـار مثـل **ويلـى** Waley. ويشكل الإخلال الإبداعى نحو "كلام وسَـط" بـين لغوى وغير مستقر بصورة متأصلة حدثا أندر وأحَـوَج إلـى الجهد.

وأنا آمل أن المثال الذى سُقْته من *الكتاب المقدس* رفيع المقام وما قلته نحو نهاية الفصل الرابع عن الحاجة، حتى فى حالة مترجم أدبى جاد ومـسئول، إلـى اليقظة إزاء نزعة 'الكَرْوَنَة' قد يُذكِّرنا بأن هذا الخليط اللغوى أبعد من أن يكـون 'متدنيا' وأن المترجمين الأدبيين أبعد من أن يكونوا محصنّين ضده. ومـع قولنـا هذا، فإن كلام **شتاينر** عن "اللغة الترجمية"، وعن "الفوضى الموحلة"، وعن "النقول المعجمية غير المختبرة"، وعن "الهجائن النحوية"، وعن "الغرابة المقننـة"، وعـن "الغرائب والعجائب اللحظية" وعن "'كلام وسط' بين لغوى وغير مستقر بـصورة متأصلة" يعطينا صورة كاملة تماما لما يحدث عندما لا نحصل على وحدة الكلَّـيْن فى حركتينا النهائيتين حركتى الانتقال والعرض. فالعقل لا يعمل *كليا* باللغة الهدف، بل شابته عناصر غريبة من بيئة اللغة المصدر فى خضم العملية.

لقد رأينا عبر مقارنات الترجمات فى الفصلين الخامس والسادس، الفرق بين مقاربة الاتساق الفنى ومقاربات أخرى فى هذه الناحية، لكن بعض الإخفاقات فـى الأمثلة التى نوقشت هناك قد تعزَى إلى مشاكل فى التغلغل والاكتساب. فالمترجمان اللذين حوّلا "a cottonball one: كرة قطن" (مثال ٥. ٢. ١) إلى 裝腔作勢的

[*zhuang-qiang-zuo-shi-de*: شخص مغرور] ربما لم يريا الصورة التى يعرضها المجاز الأصلى بالمرة. ولا هما كلفا نفسيهما عناء الوقوف على ما ترمز إليه كلمة "heigho: هايهو" فى مثال ٥. ٢. ٢. وعلى أى حال، فعندما يكون هناك دليل واضح على أن المترجم الذى ينتج ترجمة مَعيبة لم يكن مخطئا فى فهم الرسالة الأصلية، يمكننا بسهولة أن نميّز كمون المشكلة فى الانتقال والعرض، كما فى الأمثلة الآتية:

(مثال ٩. ١. ١)

Un mot coeur à coeur.

Bloo…Moi? Non. Blood. Sang.

Sang de l'Agneau. (Morel tr. 1946:1246-7)

هذه ترجمة **موريل** Morel الفرنسية لتلك القطعة من تيار وعى **بلوم** التى ناقشناها فى مثال ٦. ٥. ٤. **موريل** عموما جيد جدا فى الانتقال، كما تبين دراستى المقارَنة المشروحة فى ***نبات النفل وعصاتا الأكل*** (Jin 2001b:mainly Chapters 4-5)، ولكن فى هذه الحالة المحددة يتعثّر فى السطر الثانى. ذلك أن سطر **چويس** "Bloo…Me? No.: بلو...أنا؟ لا." (*U* 8.8) يعرض عقلَ **بلوم** الناطق بالإنجليزية مستجيبا، بالإنجليزية طبعا، لما يراه على الوريقة الإنجليزية. غير أن **بلوم موريل** الناطق بالفرنسية يتورط فجأة، فيما هو يقرأ وريقة فرنسية، مع كلمةٍ إنجليزيةٍ ما يتعيّن عليه أن يترجمها لنفسه إلى الفرنسية!

وقد يبدو ظهور الكلمة الإنجليزية "blood: دم" "متدنيا"، إلا أنه بالنسبة إلى القارئ الفرنسي بمثابة 'إخلال إبداعي' يمسَخ صورة عقل **بلوم** والوريقــة التـــي يقرأها.

(مثال ٩. ١. ٢)

The Yews

(*murmuring*) Who came to Poulaphouca with the High School excursion? Who left his nutquesting classmates to seek our shade?

Bloom

(*scared*) High School of Poula? Mnemo? Not in full possession of faculties. Concussion. Run over by <u>tram</u>.

The Echo

<u>Sham</u>!

... ...

The Halcyon Days

Mackerel! Live us again. Hurray! (*they cheer*)

Bloom

... ...Again! I feel sixteen! What a lark! Let's ring all the bells in Montague street. (*he cheers feebly*) Hurray for the High School!

The Echo

Fool! (*U* 15.3307-3338)

الطقسوس

(تحف.) من الذى حضر إلى بولاڤوكا فى رحلة مع مدرسته؟
من الذى تركَ رفاقه يبحثون عن البندق ينشد ظلالنا؟

...

أيام القاوند

إسقمرى! استعدنا من جديد! هوارى! (يحيون.)

بلوم

... مرة أخرى! أشعر أننى فى السادسة عشر! يـا للمـرح! دعونا نقرع جميع الأجراس فى شـارع مونتـاجيو. (يهلـل بصوت خافت.) مرحى للمعهد!

الصدى

أخرق!

(**طه** ٩٧٩-٩٨١)[٦٣]

(٦٣) الصدى الأول وكلام بلوم السابق عليه سقط فى ترجمة **طه**.—المترجم.

هذا مشهد من "**سيرسى** Circe"، الحلقة الخامسة عشرة، حيث يُصَوِّر **بلوم** مستحضرا أيامه الحلوة فى المدرسة العليا. لقد التقينا بقسمه الأوسط (المحذوف هنا) الوارد قبل "Mackerel: **ماكريل**" عندما ناقشنا مضمون اسم الكنية هذا فى مثال ٤. ٥. ٢، لكننا الآن معنيّون برجعيْ الصدى اللذين وضعتُ تحتهما خطًا.

اللغة بسيطة جدا بحيث إنه يكاد لا يوجد أى شىء فى النص يمكن أن يفوت أو يساء فهمه، إلا أننا نجد العبارات المقابلة المترجمة فى إحدى الطبعات على هذا النحو:

被電車碾過，回聲：騙子！

[碾過: *nian-guo*]

[انداس]

[騙子: *pian-zi*]

[غش]

好得很，高中時代......回聲：傻瓜！

[高中時代: *gao-zhong-shi-dai*]

[أيام المدرسة العليا]

[傻瓜: *sha-gua*]

[أحمق]

من الواضح أن المترجمين لم يتخيلوا الموقف فى البيئة الصينية، بل كانوا بالأحرى يشتغلون بالمقابلات الصينية للمفردات الإنجليزية "run over by tram:

داسه الترام"، "Sham: مُخـــادع"، "High School: المدرســـة العليـــا" و"Fool: أحمق". ورغم أن كل تلك المفردات، واحدة واحدة، مترجمة ترجمة 'صحيحة'، فما حدث هو أنها محكومة بأصولها الإنجليزية ومن ثم لا تنسج مع البيئـــة الـــصينية كأصوات صدى. يرى القراء الصينيون المفردة 回聲 [*hui-shen*: صدى] بشكل متكرر، لكنهم لا يشهدون أبدا أى صدى كما يشهد القارئ الإنجليزى.

والمواءمات المطلوبة لعرض اللقطة بطريقة تصبح بها فى متناول القـــارئ الصينى، فى هذه الحالة، تكاد لا تكون فى الحقيقة أكثر مـــن مواءمـــات طفيفـــة، وهكذا:

電車撞著了。回音：瞎說了！

[撞著了: *chuang-zhou-le*]

[صُدِم]

[瞎說了: *xia-shou-le*]

[أنت كذبت]

萬歲，高中呵！......回音：糊塗蟲呵！

[高中呵！: *gao-zhong-a*]

[يا مدرستى العليا!]

[糊塗蟲呵！: *hu-tu-chong-a*]

[يا أحمق!]

(Jin tr 1996a: 1042-3; 1996b: 761-2; 2001a: 770-1)

كل المواءمات هامشية. ففيما عـــدا الأول، [*chuang-zhou-le*: 撞著了: صُدِم]، والذى يشكل تخفيفا لعبارة "run over: انداس" الأصلية، ليس هناك تبـــديل دلالى يقتضيه الأمر. لا أصدق أن أىّ مترجم يشتغل عقله كليًا باللغة الهدف يمكن أن يعجز عن الوصول إلى حل ما على غرار هذا.

أما حالة "Bloo: **بلو**" فى مثال ٩. ١. ١ فإنها أعقد كثيرا. لُبّ المسألة هـــو هذا: ينبغى أن توجد أرضية كافية فى الترجمة الفرنسية من أجل قراءة **بلوم** الأولى الخاطئة. إن ما يظهر على الوريقة، بالفرنسية الآن، يتعيّن أن يحتوى على كلمة ما تتعلق بموضوع الوريقة ولكن وفى نفس الوقت قادرة على أن تصرف عقل **بلـــوم** إلى السؤال الاستنكارى التهكمى "Moi?: أنا؟". ويراودنى الشك فى أن المتـــرجم الفرنسى، عاجزًا عن إيجاد مثل هذه الكلمة فى الترجمة الفرنسية الآخذة فى التشكل بذهنه، خُيِّل له أن المخرج الوحيد كان أن يستعير الكلمة الإنجليزيـــة "blood: دم" من أصل **جويس**. على أية حال، فقد ثبت أن هذا 'المخرج' يعمل بمثابة مخـــرج ضيق فى الترجمة الفرنسية: ما يجده القراء الفرنسيون الآن أمام أعينهم هو **بلـــوم** ناطق بالفرنسية متحيرا فى أمر كلمة إنجليزية ما تظهر فى وريقة يفتـــرض أنهـــا فرنسية.

ولعرض المشهد كجزء متسق من العمل، المكتوب الآن بالفرنـــسية، ربمـــا سيكون على المترجم الفرنسى أن يعيد التفكير فيه فى بيئة فرنسية كليًا بـــدون أى تدخل من اللغة الإنجليزية. ومن المفارقات كما قد يبدو، أن هذا هو حقـــا الـــسبيل الوحيد لإعادة عرض رسالة **جويس** قريبة قدر المستطاع مما يُعرَض فى الأصـــل بالإنجليزية. على الأقل كانت تلك هى العملية التى خضتها فى تـــصميم ترجمتـــى الصينية، كما هو مشروح فى ***نبات النفل وعصاتا الأكل*** (Jin 2001b:Chapter 5.4).

٢. معين الموارد الذى لا ينضب

الكل الذى ناقشناه آنفا، أىْ أداء المرء عمله الذهنى كليًا فى اللغة الهدف، متحررا من تدخل اللغة المصدر، هو الظرف المرغوب والضرورى حقا من أجل حركتى الانتقال والعرض. على أن هناك مرحلة فى هذه العملية عندها تكون رسالة اللغة الهدف الجديدة متشكلة من الناحية الأساسية وسوف يتأمَّل المرء خيارات عديدة ممكنة عند عرضها للقارئ. ويقع هذا فى حركة `العرض` الأخيرة.

إن البحث عن الكلمة الموفقة هو ما يفعله كل الكتاب والمترجمين المُجيدين. وتبيِّن المجاهَرة الشهيرة 語不驚人誓不休 [خير لى أن أموت من أن أتعايش مع بيت فاتر] لشاعر أسرة **تانج** الكبير **دو فو** Du Fu أىّ أشواط يقطعها الأساتذة الحقيقيون عند إنجاز ما تطالب به ذائقتهم الخاصة. وقد يكون هناك أصحاب الصَّنعة أمثال **لن شو** Lin Shu، الذى اشتهر بأنه بلغ من الخبرة أخيرا ما أغناه عن أى مراجعة. ورغم أنه لم يعرف لغة واحدة من اللغات التى قام بترجماته الـ١٧٠ منها، فقد قيل إنه كان قادرا على أن يدوِّن ترجمته الصينية قبل أن ينتهى راوِيَته من ترجمة الأصل شفويا، فتكون فى شكلها النهائى بحيث إنه لم يحتَج أبدا إلى أن يغير كلمة. وكان فخورا بمهارته السريعة، لكن النقاد وجدوا أن ترجماته اللاحقة 'كَرْوَتة' حقيقية.

وكما ذكرنا فى أواخر الفصل الثانى، يتمتع المترجم المتوجه إلى الرسالة بحرية اختيار غير مسبوقة لأنه ليس مكبلا بقيد الكلمات والأبنية. والحقيقة أن هذا التحرر الكامل من تدخل اللغة المصدر سوف يمكِّن المرء من أن يجد معينا لا ينضب من الموارد اللغوية والفنية فى اللغة الهدف، التى هى فى الأحوال الطبيعية اللغة الأم، مكشوفًا أمام عينيه. وقد يتعذَّر وقوع المرء على أفضل اختيار ممكن على الفور، لكن الوعى بتوافر الموارد الذاخرة هناك يصحب معه آمالا واقعية فى المزيد من التحسينات.

إنّ الحالات التى تكون لدينا فيها عدة خيارات قبل تدوين أحدها وعمل تبديلات فى مخطوطة قبل النشر أكثر عددًا من أن نضرب أمثلتها. وسأضع فقط قائمة بحالات قليلة للتصحيحات والتحسينات بعد النشر لأبين كيف تسير هذه العملية.

(مثال ٩. ٢. ١)

—Holy Wars, says Joe, laughing ... So the wife comes out top dog, what?

—Well, that's a point, says Bloom, for the wife's admirers.

—Whose admirers? says Joe.

—The wife's advisers, I mean, says Bloom. (*U* 12.765-9)

– واها ويك، قال **چو** ضاحكا ... يبقى الزوجة هى اللى قعدت على الخميرة كلها؟

– على كل، قال **بلوم**، هذه مسألة تخص الذى ينكح الزوجة.

– بينكح مين؟ قال **چو**.

– قصدى اللى بينصح الزوجة، قال **بلوم**. (**طه** ٥٧٤)

الإشكالية الأساسية هي زلة لسان بلـوم، قـائلا "the wife's admirers: معجبو الزوجة" بدلا من "the wife's advisers: ناصحو الزوجة". لكـى أجعـل هذه الغلطة واقعية فى ترجمتى الصينية، قمت ببعض المواءمات وترجمـت تلـك العبارات فى طبعة تايبيه ١٩٩٣ (وطبعة بكين اللاحقة) على هذا النحو:

打他老婆主意的人

給他老婆出主意的人(Jin tr. 1993:684; 1994:477)

[*da ta la-po zhu-yi de ren*]

[الطامعون فى الزوجة]

[*gei ta lao-po chu zhu-yi de ren*]

[أولئك الذين يدبرون للزوجة أمرها]

ورغم أن الأفكار كانت قد عُدِّلت، وعلى الأخص تحولت كلمة "admirers: معجبو" إلى "الطامعون فى"، فإن العبارتين الصينيتين صارتا الآن قريبتين للغايـة من بعضهما البعض فى المفردات والتراكيب والصوت بحيث إن 'زلة اللسان' كان وقعها معقولا. كنت راضيا بالنتيجة واستخدمتها كواحدة من أمثلتى فـى ورقتـى المقدَّمة لملتقى **چويس** فى إشـبيلية فـى إسـپانيا، يونيـو ١٩٩٤ (*Shamrock* Chapter 5.2)، فى مقارنة مع ترجمة افتراضـية مبنيـة علـى 'المقـابلات'، 他老婆的愛慕者 و 他老婆的顧問، حيث المفردتان 愛慕者 [*ai-mu-zhe*: معجب] و 顧問 [*gu-wen*: ناصح، مستشار، موجه، مرشد]، اللتان لا تـشتركان فى شىء، لا يمكنهما مهما حدث أن تشكلا 'زلة لسان' مـن فـم **بلـوم** النـاطق بالصينية.

إلا أننى، عند إعادة قراءة نصى فى ١٩٩٩ لإصدار طبعة منقحة من ترجمتى، اكتشفت أننى لم أكن قد قمت باستغلال القدرات الصينية الكامنة إلى حد كاف. كانت المقاربة الأساسية موجودة، لكن العبارة الصينية الثانية كان يمكن تحريرها ليكون وقعها أقرب وأقرب من الأولى. وتتمثل الحيلة فى الفعل 打 [da- حرفيا، "strike: ينزل، يضرب، يصيب" أو "do: يفعل"] فى العبارة الأولى، وهى كلمة صغيرة مرنة مرونة ذلكما الفعلين الإنجليزيين الصغيرين الواردين بين القوسين. والتوليفة ذات الكلمات الثلاث 打主意 [*da-zhu-yi*] تعنى دائما التخطيط لشيء عدوانى أو حتى مكير عندما يدُرَج المفعول به وسط مكوناتها، وهكذا فعبارة 打他老婆主意 تعنى "يطمعون فى الزوجة". ولكن هذه التوليفة – عند استخدامها دون إدراج أىّ مفعول به فيها – تغدو محايدة تماما، وتعنى "يتدبَّر أفكارا". ومع وضع فعل + مفعول آخرين قبلها، تصبح ودية وإيجابية تماما. وهكذا فإن عبارة 幫X打主意 [*bang X da-zhu-yi*] تعنى "يتدبّر أفكارا من أجل 'X'"، أىْ "ينصح 'X'، يقدم المشورة لـ 'X'". والفكرة نفس فكرة التركيبة 給X出主意 [*gei X chu-zhu-yi*] فى العبارة الثانية من ترجمتى لعام ١٩٩٣، لكن الألفاظ الآن أقرب خطوة أخرى، وهو ما يجعل زلة لسان بلوم الناطق بالصينية مقنعة أكثر وأكثر. وبالتالى نقحت العبارتين على هذا النحو:

打他老婆主意的人

幫他老婆打主意的人 (Jin tr. 2001a:485)

[*da ta lao-po zhu-yi de ren*]

[*bang ta lao-po da-zhu-yi de ren*]

(مثال ٩. ٢. ٢ – قارن مع مثال ٥. ٤. ١)

Dooooooooooog! (*U* 15.4711)

كنت راضيا بما يكفى عن ترجمتى المبكـرة 豬豬豬豬豬天 [*zhu-zhu-zhu-zhu-tian*: سماء الخنزير الخنزير الخنزير الخنزير]، بالـذات بعد مقارنات مع ترجمات أوروبية عديدة، وهو ما وصفته فى عرضـى بمـؤتمر **چويس** فى فيلادلفيا عام ١٩٨٩ (*Shamrock* 4.4)، الذى حضره مائتـان مـن الأصدقاء **الچويسيين** صفقوا لى بكرم بالغ أحرّ تصفيق تلقيته على الإطلاق فى أى مؤتمر. إلا أنه كانت هناك شائبة فى العبارة، شعرت بها مثل شوكة فى جنبى: ففى عبارتى كررت كلمة 豬 [*zhu*: خنزير] كلها بدلا من "o" **چويس** الممدودة. وحتى لو كان قد تم تقليل عدد تكراراتها عمدا، فالنداء ذو الكلمة المكررة خمس مـرات كان وقعه لا يزال مفتعلا أكثر من اللازم.

ثم جاءنى اقتراح جيد من قارئ لم أكن أعرفه. فعندما ذكرت أسـفى أثنـاء إحدى محاضراتى المبكرة فى جامعة مدينة هونج كونج فى ١٩٩٥-١٩٩٦، نهض رجل من الصفوف الخلفية فى القاعة الواسعة وقال بصوت مرتفع: "هل لى أن أقدم اقتراحا؟ لم لا تستفيد من الـ 韻母 [*yunmu*] الصينية؟".

حقا، لم لا!؟ كل الكلمات الصينية تقريبا يمكن أن تقسم صوتيا إلى جـزئين، والجزء الثانى يسمى 韻母 [*yun-mu*: العنصر السجعى] لأن التقفية فـى الـنظم تعتمد عليه. ولأنها فى أغلبها أصوات متحركة، يمكن لتلك العناصر أن تلعب قطعا دور صوت متحرك ممدود بتأثير قريب من ذلك الخـاص بالأصـل الإنجليـزى. والحقيقة أننى كنت قد لجأت إلى هذه السمة الصوتية الصينية بالفعل. وعلى هـذا النحـو كنـت قـد تـرجمـت النـداء "Steeeeeeeeeeeephen: (*U* 1.629)" إلـى 斯蒂乙乙乙乙乙乙汾 [*si-di-yi-yi-yi-*... **ستيييييييييفن**"

في الحلقة الأولى بدون كثير عناء. ولكنها بشكل أو بآخر لم تـــرد [*yi-yi-yi-fen*] على بالي مطلقا في حالة "Doooooooooog" الأكثر تحديا بكثير فـــي الحلقـــة الخامسة عشرة. ومتبنّيًا اقتراح صديقي الغريب عني، الذي أشعر نحـــوه بعرفـــان جم، صارت ترجمتي الجديدة المنقحة:

豬乎乎乎乎乎乎乎乎乎乎乎天！ (Jin tr. 2001a:828)

[*zhu-hu-hu-hu-hu-hu-hu-hu-hu-hu-hu-hu-tian!*]

(مثال ٩. ٢. ٣)

The reverend Dr Salmon: tinned salmon. Well tinned in there. ...Wouldn't live in it if they paid me. (*U* 8.496)

المبجل الدكتور **سلمون**: سلمون معلب مترب. مترب معلـــب جيدا في الداخل. لن أعيش فيه حتى لو دفعوا لي. (**طه** ٢٨٧)

可敬的馬哈博士：罐頭馬哈魚。…… (Jin tr 1993:375; 1994:246)

[دكتور **ما-ها** الفاضل: سمكة الما-ها المعلبة]

يَرِدُ هذا في تيار وعي بلوم في "**اللستروجونيون** Lestrygonians"، الحلقة الثامنة. إنه يمشي بجوار مقر إقامة رئيس ترينيتي كوليدج-كلية الثالوث الأقـــدس Trinity College ويفكر في فضيلة الدكتور سالمون، الذي كـــان عميـــد كليـــة

ترينيتى فى وقت من الأوقات ولا يزال يعيش هناك. اسم سالمون ومنظر البيت يجعلانه يفكر فى السمكة المعلبة.

ومن أجل عرض هذا التيار بالصينية بصدق فنى يضاهى صدق **چويس** بالإنجليزية، كان علىَّ أن أغير الاسم، متتبعا نفس المبدأ الذى تبنيته مع **سيترون** Citron و**لامب** Lambe، وهو ما ناقشته آنفا فى الفصل السابع. كان 馬哈魚 [ma-ha-yu] اسما صينيا رائجا فى تيانچن يقوم مقام السلمون. وقد جلب اسم الدكتور **سالمون** الصينى الجديد 馬哈 [ma-ha] صدى غير موفق تمثل فى أنه تصادف وجود شخصية هزلية فى الأدب الصينى الشعبى تسمى 馬大哈 [ma-da-ha]، لكن بما أن الاسم يظهر فقط مرات قليلة فى الرواية كلها، فإنه لم يبد أن ذلك الصدى غير المتوقع يهم كثيرا. كنت فقط آسفا قليلا على اعتبار أنه فى واقع الحياة لا أحد سيرغب فى أن يُشبه اسمُه بالصينية بالضبط اسم سمكة، حتى لو كان **سالمون** يفعل ذلك بالإنجليزية.

ثم لاح حظ سعيد غير منتظر (صدفة من السماء) فى هونج كونج عندما بدأت فى إلقاء سلسلة محاضراتى هناك فى ١٩٩٧. فقد علمت أنه فى اللهجة الكانتونية Cantonese التى تتحدث بها تلك المنطقة، يسمى "السلمون" 三文魚 [sam-men-yu: سمكة السام-من]، وهى فى الواقع استعارة من "salmon: سلمون" الإنجليزية. وعلاوة على ذلك، عندما زرت تيانچن مجددا فى ١٩٩٩، وجدت أن تلك المفردة من هونج كونج كان قد بدأ تبنّيها فى المطاعم فى تلك الحاضرة الشمالية: بدلا من 馬哈魚 [ma-ha-yu: سمكة الما-ها] السابقة، ظهر السلمون الآن فى قوائمهم أيضا باعتباره 三文魚 [san-wen-yu: سمكة السان-ون]، فى مطابقة إملائية لشكل الكلمة فى هونج كونج، رغم أن العلامات تنطق بشكل مختلف فى لغة الماندارين. ومن الجلى أن الرخاء التجارى الجديد فى الصين والذى يتم فيه بلهفة تبنى الاتجاهات الجديدة القادمة من هونج كونج كان قد أسهم

فى بعض التغيرات فى الاستعمال اللغوى، الأمر الذى مكننى من تصليح ترجمتى لتلك القطعة لتصبح ترجمة جديدة:

可敬的薩文博士：罐頭三文魚。…… (Jin tr. 2001a:251)

[The reverend Dr. Sa-wen: tinned san-wen fish.]

[دكتور سا-ون الفاضل: سمكة السان-ون المعلبة]

لقد كان عندى الآن اسم وجيه إلى حد معقول، يراعى تماما تقاليد الكتابة الصوتية للأسماء ومحترم جدا، وهو رَسْمٌ لم يكن شخص حقيقى اسمه الدكتور **سالمون** ليمانع فى تبنيه، بدون أىٍّ من الأصداء غير المرغوبة التى مصدرها الشخصية الهزلية، فى حين أنها لا يزال يمثّل الاقتران المعقود فى عقل **بلوم** مع السمكة وتبقى على تيار الوعى طبيعيا فى الصينية.

والواقع أن الوجاهة الأكبر لاسم السيد المحترم فى الصينية وتحرره الكامل من أى أصداء غير مرغوبة تجسد التخلص من الشائبتين اللتين فى ترجمتى السابقة. ويبدو المشهد الآن فى النص الصينى أوقع مما كان أمام القراء الصينيين، أقرب كثيرا مما يبدو عليه نص جويس فى عيون قرائه بالإنجليزية.

٣. ما الذى يحفز المقاربة؟

الحركة الرابعة، العرض، هى التى يظهر عندها المنتج النهائى أخيرا، حيث يؤتى العمل المتفانى للمترجم وتمكنه من اللغتين وموهبته الأدبية ثماره أخيرا، ويكون من الأوفق التقاط كل الخيوط، بما فيها الصورة، التلوين الأسلوبى،

الأصداء، كل شيء. وكل ذلك بغرض أن تكون الرسالة الجديدة فى اللغة الجديدة قريبة قدر المستطاع من الرسالة الأصلية فى اللغة المصدر.

أجل، يؤدِّى عمل المترجم فى هذه المرحلة فى اللغة الهدف كليًا، وإلا لما كان المرء قادرا على أن يجد سبيلا إلى كل موارد ثروتها، وهو الأمر الضرورى قطعا لكى ينتج المرء أى شيء قريب قدر المستطاع من الرسالة الأصلية التى اكتسبها وهو يعمل كليًا فى اللغة المصدر. وفى هذه الغاية يكمن اتحاد الكلَّيْن. وبما أن النسقين اللغويين شديدا الاختلاف عن بعضهما، شديدا التمايز فى الكثير من دقائقهما الخاصة، لا يمكن للاتحاد أن يكون كاملا قط. لكن الغاية واقعية لأن المرء، بالعمل نحو هذه الغاية المتمثلة فى التقريب إلى أقصى ما يمكن، سيحقق حالة لا يبقى من الممكن عندها، إلى حين من الوقت على الأقل، أن يتحرك أقرب من هذا.

هنالك تكمن المكافأة، إحساس الإنجاز. وعندما ينشر العمل ستكون هناك تقريظات وانتقادات. إنك تتعلم من الانتقادات وتقدّر التقريظات، التى تكون ممتنا لها متفهما أنها ممنوحة بروح الأبيات الآتية التى يقتبسها شتاينر (Steiner 1975/1998:328) من قصيدة *لمحات من هوراشيو Hints from Horace* لـ بيرون Byron:

Where frequent beauties strike the reader's view.

We must not quarrel for a blot or two,

But pardon equally to books or men,

The slips of human nature, and the pen.

حيث تستوقف عين القارئ مفاتن كثيرة،

لابد ألا نتشاجر على لطخة أو لطختين،

وإنما نعذر للكتب والرجال على السواء،

زلات الطبيعة البشرية، وزلات القلم.

على أن هذه ليست النهاية، إلا إذا كنت تفضل أن تنعم بالرأفة وتتعايش مع اللطخة أو اللطختين وزلات القلم. إنك تحتاج إلى النظر بحدة، بصرامة، إلى النواقص التى يشير إليها النقاد سليمى النية، والشوائب الخفية المنكشفة الآن مع مرور الزمن، وستجد معين مواردك يتسع بالتطور الحثيث لبيئتك اللغوية. وسوف تكشف لك كل تلك العوامل وأكثر هامش الإمكانية الذى لم تبلغه حقا عندما ظننت أنك كنت قد اقتربت قدر المستطاع. وهناك المزيد من البحث والمزيد من الإبداع الفنى فى انتظارك. إن حركة العرض، كما تبيَّن، هى حركة لا تنتهى أبدا و، أحيانًا، تقتضى إعادة القيام بالعملية كلها، بدءًا من حركة التغلغل الأولى أصلا، كما فى حالة الصافرات فى مثال ٣. ٣. ١.

وهناك سؤال: ما الذى يحفز هذا السعى الذى لا ينتهى إلى نموذج مثالى قابل دائمًا للكشف عن نقيصة جديدة عندما تظن أنك حققته كأبدع ما يكون؟

والإجابة: التفانى فى الفن وحب العمل. إن بائع العرائس المتجول لا يهمه كيف صنعت العرائس ولا تزعجه عيوبها، التى سيسترها عن نظر زبونه بطريقة أو بأخرى. ولكن الفنان المتفانى يريد أن يكون واثقا من أن تمثاله بالروعة التى يمكنه أن يجعله عليه، وهو ما من أجله سوف يُحضرّ لمهمته بدراسة متأنية لمقاربته و، عند تنفيذه، يفْرُغ لنحت كل جزء بالضبط كما ينبغى أن يكون، بما فى ذلك ظهر التمثال الذى لا تستطيع عين بشرية رؤيته. فقط فى حالتنا الخاصة

بالترجمة الأدبية ستكون كل التفاصيل، بما فيها تلك التى فى الخلفية المعتمة، مرئية للأعين البشرية التى ستحط بشغف على العمل الفنى، ويجد المترجم المتفانى بهجته فى المجاهدة لإبقاء كل تفصيلة تسهم فى الاتساق الفنى للنص حية ومن شأن قيامه بأى تحسينات كانت فى المواءمات الضرورية أن يقرّبه خطوة صغيرة أخرى من الحد الرياضى للترجمة المثلى.

المراجع

كل الأعمال المذكورة فى النص مُثْبَتة هنا تحت اسم المؤلف وسنة النـــشر، باستثناء حالتين:

١. *يوليسيز* Ulysses **چيمس چويس** James Joyce مُثْبَتـــة تحـــت مختصرها *U*، متبوعا ليس بسنة نشرها، وإنما بأرقـــام الحلقـــات والأسطر؛

٢. الترجمات المذكورة كأمثلة مُثْبَتة تحت اسم المترجم، متبوعا بـــ (tr).

Bly, Robert (1983) *The Eight Stages of Translation*. Boston: Rowen Tree Press (First published in *Kenyon Review*, NS 4, No. 2, Spring 1982).

Buck, Pearl S. (tr) (1939) *All Men Are Brothers*, New York: Grosset & Dunlap (a John Day book), sixth printing.

Cary, Edmond (1955) "Etienne Dolet," *Babel* I: 17-20.

Catford, J. C. (1965) *A Linguistic Theory of Translation*, London: Oxford University Press.

Chao, Yuan Ren (1976) *Aspects of Chinese Sociolinguistics*, Stanford: Stanford University Press.

Chen, Fu-Kang (1992) 陳福康《中國譯學理論史稿》 [*Draft History of Chinese Translation Theory*], Shanghai: 上海外語教育出版社 [Shanghai Foreign Language Education Press].

Chuang, Kun-liang (1995) "Review: *Ulysses* by James Joyce, translated by Jin Di", *James Joyce Quarterly* 32(3 & 4): 761-65.

Costello, Peter (1992) *Life of Leopold Bloom*, Schull, West Cork, Ireland: Roberts Rinehart Publishers.

cummings, e. e. (1969) *selected poems 1923-28*, London & Boston: Faber & Faber.

Davis, Dick (1996) "Mrs. Carter's Pudding, or Real English Toads in Imaginary Persian Gardens: on Translating Persian Poetry", *Translation Review* 50: 31-36.

Dickens, Charles (1989) *Hard Times*, Oxford University Press.

Ellmann, Richard (ed) (1975) *Selected Letters of James Joyce*, New York: the Viking Press.

———— (1983) *James Joyce*, 2nd edition, New York: Oxford University Press.

Forster, Leonard (1958) *Aspects of Translation*, London: Secker & Warburg.

Gifford, Don with Robert I. Seidman (1988) Ulysses *Annotated, Notes for James Joyce's* Ulysses, 2nd edition, revised and enlarged by Don Gifford, Berkeley: University ofCalifomia Press.

Gussow, Mel (2000) "An Anglo-Saxon Chiller (With an Irish Touch): Seamus Heaney Adds His Voice to 'Beowul'", *New York Times*, March 29.

Hawkes, David (Tr) (1973) *The Story of the Stone*, by Cao Xueqin, Penguin Books, Vol. 1.

Hoge, Warren (2000) "The Stately 'Calendar Girls' Dressed So Simply in Pearls", *New York Times International*, 23 January.

House, Juliane (1997) *Translation Quality Assessment*, Tubigen: Narr.

Jackson, J. H. (tr) (1937) *Water Margin*, Shanghai: Commercial Press, (Facsimile reprint in 1975 by C & T Co. Cambridge MS, 1976).

Jakobson, Roman (1966) "On Linguistic Aspects of Translation", in Reuben A. Brower (ed) *On Translation*, Oxford: Oxford University Press.

Jin, Di (tr) (1987) 金隄選譯《尤利西斯》[*Ulysses* Selected Episodes, Chinese translation by Jin, Di],



天津：百花文藝出版社 [Tianjin: Hundred Flowers Literature and Art Press].

——— (1989) "The Great Sage in Literary Translation: Transformations for Equivalent Effect", Babel 35(3): 156-74.

——— (1990) "The Odyssey of *Ulysses* into China", *James Joyce Quarterly* 27(3): 447-64.

——— (1991) "Contra-Ely Stages of Translation", *Translation Review* 36-37: 22-24.

——— (1992) "'Translating Joyce, East and West", in Vincent Cheng and Timothy Martin (eds) *Joyce in Context*, Cambridge: Cambridge University Press, 270-84.

——— (tr) (1993, 1996a) 金隄譯《尤利西斯》（繁體）[*Ulysses*, full Chinese translation by Di Jin in traditional script], Taipei : 九歌出版公司 [Chiu Ko Publishing Co.], Vol. I, 1993; Vol. II,1996.

——— (tr) (1994, 1996b) 金隄譯《尤利西斯》（簡體）[*Ulysses*, full Chinese translation by Di Jin in simplified script], Beijing: 人民文學出版社 [People's Literature Publishing House], Vol. I, 1994; Vol. II, 1996.

——— (1998a) 金隄《等效翻譯探索》增訂版，（繁體）[*Exploring Equivalent Effect in Translation* – Chinese essays in traditional script, expanded edition], Taipei: 書林出版公司 [Bookman Books].

——— (1998b) 同上，（簡體） [*ditto*, simplified script], Beijing: 對外翻譯出版公司 [China Translation and Publishing Corp.].

——— (1998c) "The Artistic Integrity of Joyce's Text in Translation", in Karen R. Lawrence (ed) *Transcultural Joyce*, Cambridge: Cambridge University Press, 215-30.

——— (tr) (2001a) 金隄譯《尤利西斯》（簡體）[*Ulysses*, full Chinese translation by Di Jin in simplified script], Beijing: 人民文學出版社 [People's Literature Publishing House], Vol. I, 1994; Vol. II, 1996, Revised edition.

——— (2001b) *Shamrock and Chopsticks, James Joyce in China*, Hong Kong: City University of Hong Kong Press.

——— and Eugene A. Nida (1984) *On Translation, with special reference to Chinese and English*, Beijing: China Translation and Publishing Corp.

Kenner, Hugh (1971) *The Pound Era*, Berkeley: University of California Press.

Li, Sher-shiueh (1999) "'Proteus' Revisited: A Critical Note on the Stylistics of Jin Di's Chinese *Ulysses*", *James Joyce Quarterly* 36(2): 262-69.

Li, Zhisui (1994) *The Private Life of Chairman Mao, the Memoirs of Mao sPersonal Physician*, translated by Professor Tai Hung-chao, with the editorial assistance of Anne F.Thurston, New York: Random House.

Lin, Yuzhen (1996) 林玉珍 "評《尤利西斯》中譯兩種" ·《中外文學》1996年5月["On two Chinese Versions of *Ulysses*", in *Chung Wai Literary Monthly*, May 1996] Taipei: 國立臺灣大學 [National Taiwan University].

Litz, A. Walton (1974) "Ithaca", in Clive Hart and David Hayman (eds) *James Joyce's* Ulysses, Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 385-405.

Magalaner, Marvin and Richard Kain (1956) *Joyce the Man, the Work, the Reputation*, New York: New York University Press.

Mellinkoff, Ruth (1970) *The Horned Moses in Medieval Art and Thought*, Berkeley: University of California Press.

Morel, Auguste (tr) (1946) *Ulysses I*, French translation of *Ulysses* (Revue par Valery Larbaud, Stuart Gilbert et l'auteur), Paris: Gallimard.

Newmark, Peter (1981) *Approaches to Translation*, Oxford: Pergamon Press.

———— (1995) *A Textbook of Translation*, Hertfordshire: Phoenix ELT.

Nida, Eugene (1964) *Toward a Science of Translating*, Leiden: E. J. Brill.

Ortega y Gasset, José (1983) "The Misery and Splendour of Translation", trans. Carl R. Shirley, *Translation Review* 13.

Orwell, George (1946) *Animal Farm*, New York: Harcourt Brace Jovanovitch (1983 reprint).

Richards, I. A. (1953) "Toward a Science of Translating", in Arthur F. Wright (ed) *Studies in Chinese Thought*, Chicago: University of Chicago Press; *The American Anthropologist* 35: 5, Part 2, Memoir No. 75.

Savory, Theodore (1968) *The Art of Translation*, London: Jonathan Cape.

Shi, Nai-an (14th century) 施耐庵《水滸》 [*Water Margin*], Beijing: 人民文學出版社 [People's Literature Publishing House], 1975.

Sinn, Elizabeth (1991) "Yan Fu as Translator", in 劉靖之主編《翻譯新論集》 [LID Ching-chih ed.

Collected Essays on Translation], Hong Kong: 商務 (Commercial Press), 359-66.

Steiner, George (1975/1998) *After Babel. Aspects of Language & Translation*, Oxford: Oxford University Press, 3rd edition.

Tseng, Li-ling 曾麗玲 (1997) "霧中看花花自媚—評金譯全本《尤利西斯》"，《中外文學》年一月 ["Fair are the Flowers in a Mist – On Jin's Full Translation of *Ulysses*", in *Chung Wai Literary Monthly*] Taipei: 國立臺灣大學 [National Taiwan University].

Tytler, Alexander Fraser (Lord Woodhouselee) (1791) *Essay on the Principles of Translation*, new edition with an introductory article by Jeffrey F. Huntsman, Amsterdam: John Benjamins, 1978.

U +episode and line number.

James Joyce (1922) *Ulysses*, ed. Hans Waiter Gabler *et al* (1984), New York & London: Garland Publishing. Also in later paperbacks by Garland and other UK and U.S publishers.

Waley, Arthur (1969) "Notes on Translation", in D. S. Carne-Ross (ed) *Delos*, a Journal on & of Translation, Austin, Texas: National Translation Center.

Wang, Kefei (1992) 王克非〈論嚴複《天演論》的翻譯〉 ["*On Yan Fu's translation of Evolution and Ethics – tian-yan-lun*"], Beijing: 《中國翻譯》年第三期 [*Chinese Translators Journal*, No. 3].

Wang, Yougui (1999) "Translations of the Century, a Careful Reading of two Chinese Versions of *Ulysses*", Chinese essay in *Comparative Literature in China*, Shanghai, No. 4, 1998; translated into English by Wei Z. Gao in *James Joyce Quarterly*, Vol. 36, No. 2, Winter 1999: 269-79.

Whittaker, Stephen and Francis X. Jordan (1995) "The Three Whistles and the Aesthetic of Mediation: Modem Physics and Platonic Metaphysics in Joyce's *Ulysses*", *James Joyce Quarterly* 33(1): 27-47.

Xiao, Difei *et al* (1988) 蕭滌非等編撰《唐詩鑒賞辭典》 [*Dictionary of Tang Poetry Appreciation*], Shanghai: 上海辭書出版社 [Shanghai Lexicographical Publishing House].

Yang, Hsien-yi and Gladys Yang (trs) (1978) *A Dream of Red Mansions*, by Tsao Hsueh-chin and Kao Ngo, Beijing: Foreign Languages Press, Vol. I.

Yip, Waillim (1969) *Ezra Pound's* Cathay, Princeton: Princeton Univ. Press.

المؤلف فى سطور:

چن، دى

مترجم ومُنظِّر للترجمة معا. وتشمل ترجماته المجموعة الإنجليزية الأولى على الإطلاق من قصص **شن كونج- وِن** Shen Cong-wen (بالتعاون مع **روبرت پاينى** Robert Payne، ***الأرض الصينية***، *The Chinese Earth*, (Allen & Unwin 1947; Columbia University Press 1982)، وأعمالا قصَصية إنجليزية وأمريكية وروسية بالصينية، منها ***يوليسيز*** *Ulysses* **چيمس چويس** James Joyce (Bejing and Taipei 1980-2001). وقد منح عن ترجمته ***يوليسيز*** الصينية جائزة أفضل كتاب ***Lianho Pao*** (تايپيه، ١٩٩٤)، وجائزة قوس قزح الوطنية لأرقى ترجمة أدبية (اتحاد الكتاب الصينى، ١٩٩٧) والجائزة القومية للعمل الأدبى الأجنبى من الطبقة الأولى (المكتب الصينى للمطبوعات وجمعية ناشرى الأدب الأجنبى، ١٩٩٨). وتشمل أعماله عن الترجمة دراسات فى دوريات ***بابل*** *Babel* و***ترانسليشن ريڤيو*** *Translation Review*، وفصلية **چيمس چويس *كوارترلى*** *James Joyce Quarterly*، وكتاب ***عن الترجمة*** *On Translation* الحائز على جوائز (بالتعاون مع **يوچين نيدا** Eugene Nida، Beijing, 1983)، ومجموعات مقالات بالصينية (Beijing and Taipei)، ***ونبات النفل وعصاتا الأكل*** *Shamrock and Chopsticks* (City University of Hong Kong Press, 2001). وبعد تقاعده من منصب الأستاذية فى الصين، يعمل **چن** زميلا أو زميلا زائرا فى أكسفورد وييل ونوتردام وجامعة ڤرچينيا والمركز القومى للإنسانيات وجامعة واشنطن.

المترجم فى سطور:

محمد فتحى كلفت

تصدر له قريبا ترجمة كتاب *AIDS/HIV: A Very Short Introduction* عن دار الشروق.

نشرت مساهماته فى مواقع ودوريات منها ***الكتب وجهات نظر*** و***أخبار الأدب***.

شارك فى تعريب *NGO-in-a-Box: Security Edition*، وهو دليل للأمن الرقمى لنشطاء حقوق الإنسان، مع حزمة برمجيات، أصدرته مؤسسة تاكتيكال تكنولوچى كولكتف Tactical Technology Collective.

ترجم موادَّ متنوعة لصالح جهات منها معهد كودى الدولى Coady International Institute (كندا) ومنظمة جرينبيس Greenpeace وصندوق الأمم المتحدة للسكان UNFPA.

المراجع فى سطور:

خليل كلفت

كاتب ومترجم مصرى، كتب العديد من مقالات النقد الأدبى فى النصف الثانى من الستينيات وبداية السبعينيات صدرت مؤخرًا بعنوان "خطوات فى النقد الأدبى". وفى النصف الثانى من السبعينيات كتب (باسم قلم) العديد من المقالات والكتب فى مختلف مجالات السياسة المصرية والعربية والعالمية. يعمل منذ بداية الثمانينيات فى مجال إعداد المعاجم والترجمة عن الإنجليزية والفرنسية حيث ترجم العديد من مجالات الأدب والنقد الأدبى والسياسة والفكر، منها ***الأساطير والميثولوجيات السياسية*** تأليف: راؤول جيرادديه (القاهرة ١٩٩٥)، و***مدرسة فرانكفورت: نشأتها ومغزاها – وجهة نظر ماركسية*** تأليف: فيل سليتر (القاهرة ط١ ٢٠٠١، ط٢ ٢٠٠٤) ، و***عالم جديد*** تأليف: فيديريكو مايور وجيروم بانديه (بالاشتراك مع على كلفت) (بيروت ٢٠٠٢). صدر له مؤخرا: ***من أجل نحو عربى جديد***، المجلس الأعلى للثقافة (٢٠٠٩).

ومن كتبه المترجمة فى مجال النقد الأدبى: يورى كاريكاكين: ***دوستويفسكى – إعادة قراءة***، كومبيونشر للدراسات والإعلام والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩١؛ پول ب. ديكسون: ***الأسطورة والحداثة: حول رواية دون كازمورو***، المشروع القومى للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،١٩٩٨؛ بياتريث سارلو: ***بورخيس: كاتب على الحافة***، المشروع القومى للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٤.

التصحيح اللغوى: محمود فودة

الإشراف الفنى: حسن كامل